فلسفة الفن عند سارتر

وتأثير الماركسية عليها

د. رمضان الصباغ

الطبعة الثانية (منقحة)

٢٠٠٤م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية



فلسفة الفن عند سارتر

وتأثير الماركسية عليها

الناشـــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Website

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب: فلسفة الفن عند سارتر
المؤلـــف: د. رمضان الصباغ
رقم الإيداع: ٣٩٢١/ ٢٠٠٤
الترقيم الدولى: x -442 - 327 - 977

مقـــدمة

بعد أن وضعت الحرب العالميـة الأولى أوزارهـا، واقتسم الفـائزون غنـائم الحرب، كان المفكرون يغرقون فى البحث عن مخرج من الأزمة الطاحنة التى أدت إلى الحرب، سـواء علـى المسـتوى السياسـى أو الاجتمـاعى أو الفلسـفى، وأخـذوا يعيدون النظر فى الأفكار السائدة، مما أدى إلى ظهور اتجاهات وأفكـار جديـدة وإعادة اتجاهات كانت طى النسيان.

وفى الفلسفة كـانت "الماركسية" قد خطتْ أولى خطواتها الواسعة، بـأن أصبحت فلسفة دولة "الاتحاد السوفيتى"، كما كانت "البراجماتية" قد رسخت قدمًا فى الولايات المتحدة الأمريكيـة، وانتشر اتجاه "التحليل النفسى الفرويدى" فـى أوروبا وتغلغل فى مجالات التفكير المختلفـة، ومواجهًا فى نفس الوقت ردود أفعال متباينة، كما كان "إدموند هوسول" يؤسس الاتجاه الوصفى الفينومينولوجى والـذى سوف يكون له بالغ الأثر فى العديد من المفكرين اللاحقين "هيدجر"، "مارسيل"، "كارل يسبرز"، "جان بول سارتر".

كما تنتشر سحابة التشاؤم، فيكتب "ت. س. اليوت" قصيدته الذائعة الصيت "الأرض الخراب The waste land، و"أزوالد شبنجلر" (أفول الغرب The Decline of the west، وظهرت الاتجاهات اللاعقلية في التفكير، وردود الأفعال في مواجهة الاتجاهات العقلية، والمدارس الشكلية في الأدب والفن.

ويختلط البحث عن الذات العميقة مع الإحساس بالنبذ، والقذف إلى الوجود، وتشتد الأزمات وتصعد الفاشية للسلطة في ألمانيا، ويتفجر الصراع مرة أخرى، وتنشب الحرب الثانية لتعكس مدى التدهور الذي أصاب الإنسان الغربي.

ومن عنق الزجاجة يأتي "سارتر" الذي ولد عام ١٩٠٥، وبدأ الكتابة في السنوات القليلة قبيل الحرب العالمية الثانية، وعاش بذهنه ووجدانه فترة ما بين الحربين بكل ما بها من تناقضات والتباسات.

"وسارتر" منذ بدأ ينشر روايته "الغثيان" إلى أن مات في ١٩٨٠ وهو يشغل العالم بمواقفه، ومؤلفاته، إلى الحد الذي وصف فيه بأنه عاصفة على العصر، ومرآة له وصارت معرفة شئ عن "سارتر" تعني معرفة للعصر – على حد قول "إيريس موردخ".

وإذا كان "إدموند هوسرل" بمنهجه الفينومينولوجي يمثل، مع تلاميذه، ظاهرة أثرت تأثيرًا بالغًا في الفكر الأوروبي في هذا القرن، وإذا كانت "الماركسية" بما تشكله على المستويين الشعبي والأكاديمي من أهمية منذ أسسها (ماركس، وإنجلز)، كانت ولا تزال أيضًا تؤثر في المفكرين سواء عن طريق جذبهم، أو بما يشكلونه من ردود أفعال تجاهها، فإن "وجودية سارتر" حاولت أن تجمع بينهما مؤسسة على الأول، ومتكاملة مع الثانية وهذا الجمع، أو هذه المحاولة في الجمع – بتعبير أدق – هي التي جعلت "سارتر" وجوديًا من نوع خاص، يختلف عن كافة الوجوديين في بعض النقاط الهامة، ومتأثرًا بالماركسية بسمات مميزة عمّن سواه.

وقد انعكست أفكار "سارتر" بشكل جليّ فى كتاباته الفلسفية والروائية والمسرحية ودراساته النقدية، كما شكّلت الأساس الذى نهضت عليه مواقفه فى الحياة، والسياسة.

وإذا كان القرن العشرون هو قرن المتناقضات – على حد تعبير بعض المفكرين – بما له من انتصار للعقل والعلم فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه حركات واتجاهات مناهضة للعقل والعلم، فإن "سارتر" كمفكر وأديب يعبر تعبيرًا أصيلاً عن هذا القرن، إنه أحد الوجوه التى تعكس تلك التناقضات.

وقد كانت وسائل التعبير العديدة لدى "سارتر" عاملاً مساعدًا على انتشار أفكاره وجعلها أكثر تأثيرًا وفعالية، وهى فى مجموعها تشكل كلاً متكاملاً.

ولذا فإن دراسة "سارتر" لكى تكون متكاملة يجب ألا تهمل أى جانب من الجوانب. ولكن لما كان سارتر فيلسوفا غزير الإنتاج، متعدد الجوانب، يجمع بين الأدب والنقد والفلسفة وعلم النفس، والسياسة، .. إلخ، فإنه يعز على الباحث دراسة كل هذه الجوانب مرة واحدة، ولذا فإنه يضطر إلى دراسة أحد جوانبه، مع الإشارة إلى بقية الجوانب تلاشيًا للنقص أو الوقوع فى النظرة الجزئية.

وقد اخترنا فى دراستنا "لسارتر" أن ندرس أفكاره فى الأدب والفن مع رصد تأثرها بالفكر الجمالى الماركسى بشكل خاص، وتأسيسًا على ما سبق فإننا رأينا حتى يكون البحث متكاملاً – من وجهة نظرنا – أن نتبع الخطة الآتية:

الفصل الأول:

وقد جعلناه لدراسة فلسفة "سارتر" وذلك ليكون مساعدًا فى فهم أفكار "سارتر" فى الأدب والفن إذ أنه – كما أشرنا – تترابط أفكار "سارتر" جميعها لتشكل كلاً متكاملا، وقد درسنا فيه آراء "سارتر" فى التحليل النفسى الوجودى، وفى العلاقة

بين الوعى والوجود والعدم والحرية ثم موقفه من الثورة والفلسفة الماركسية وآراء الماركسيين فى فكر ومواقف "سارتر"، وقد جاء ذلك بإيجاز فى محاولة لعرض الخطوط الرئيسية لفلسفته.

أما الفصل الثانى:

فقد كان بداية دراسة الأفكار الجمالية، وقد جعلناه لدراسة آراء "سارتر" المبكرة فى الفن مع ارتباطها بأفكاره السيكولوجية والتى جاءت فى كتابيه "التخيل L'Imagination" و"المتخيل L'Imiginaire" وقد قسمناه إلى قسمين رئيسيين: فدرسنا فى القسم الأول (طبيعة التخيل)، وقدمناه بدراسة الآراء المفكرين السابقين فى الصورة وفى التخيل، ثم اعتراضات "سارتر" عليها، لنتجه بعدها إلى دراسة الصورة عند "سارتر" وعلاقتها بالوعى، وبالأشياء، وطبيعة التخيل ووظيفته.

وفى القسم الثانى درسنا (موضوع التخيل)، موضحين رأى "سارتر" فى الموضوع الجمالى وعلاقته بالواقع، ولا واقعية الفنون، والمدرك والمتخيل، موضحين علاقة آراء "سارتر" بالفلاسفة السابقين (ديوى كروتشة، برجسون .. إلخ) مع تعليقات لنا وانتقادات، ثم درسنا الموضوع الجمالى وعلاقته بالموضوع الأخلاقى عند "سارتر" وأخيرًا أوجزنا أهم الآراء الماركسية فى الموضوع وأقمنا مقارنة بينها وبين آراء "سارتر".

وفى الفصل الثالث:

درسنا العلاقة بين الأدب والفن، وبين المجتمع والجمهور، فبدأنا بطرح السؤال التالى: هل توجد علاقة بين الأدب والفن وبين المجتمع؟ وإذا كانت هناك علاقة فما هى طبيعتها؟ موضّحين العلاقة بين البناء الفوقى، وبين البناء التحتى، كما

أوضحنا طبيعة تعبير البناء الفوقى عن العلاقات الكائنة فى البناء التحتى، وفعالية وتأثيره العكسى فيه، ثم درسنا علاقة الفنان والكاتب بكل من الطبقات المحافظة، والطبقة العاملة، والحزب الشيوعى، مشيرين إلى هدف الكاتب من ممارسة عملية الكتابة، وعلاقته بالجمهور وكانت فى إطار المقارنة بين آراء "سارتر" وآراء الماركسيين فى كل فكرة من الأفكار السابقة، وانتهينا برصد مدى تأثر "سارتر" بالماركسية فى هذا المجال.

أما الفصل الرابع:

فقد كان خاصًا بمشكلة الالتزام، وهى من أهم المشكلات التى اشترك فى إثارتها "سارتر" مع الماركسيين، ولذا فقد درسناها دراسة تفصيلية من خلال آراء كل من الطرفين، فبدأنا:

أولًا: بدراسة موقف "سارتر" من مشكلة الالتزام، محددين رأى "سارتر" فى عدم التزام الشعر والفنون، وتفرقته بين الشعر والنثر، ثم رأيه فى ضرورة التزام الكاتب موضحين رأيه فى معنى الالتزام، ومعياره، ثم نقده للمدارس والاتجاهات غير الملتزمة.

ثانيًا: دراسة آراء الماركسيين فى الالتزام، إذ درسنا معنى الالتزام ومعياره من وجهات نظر بعض الماركسيين المتباينة، وموقفهم – أى الماركسيين – من الشعر وانتقاداتهم للاتجاهات والمدارس غير الملتزمة.

ثالثًا: دراسة التأثير والعلاقة بين آراء الماركسيين وآراء "سارتر" فى مشكلة الالتزام، سواء فى فهم معنى الالتزام، أو الموقف من الشعر أو المدارس المختلفة، موضحين أهم الاتجاهات الماركسية التى يقترب منها "سارتر"، وتلك التى يختلف معها.

أما الفصل الخامس:

فقد جعلناه لدراسة أهم أعمال "سارتر" الروائية والمسرحية، والدراسات النقدية، من أجل توضيح العلاقات بينها وبين آرائه النظرية من جهة وعلاقتها بالآراء الماركسية من جهة أخرى.

فدرسنا موضوع العزلة والخلاص بالفن والتى ظهرت لدى "سارتر" بشكل جلىّ فى كتاباته المبكرة، وإن كانت قد عاودت الظهور فى فترات لاحقة أيضًا - كما أوضحنا فى ثنايا الكتاب.

كما درسنا مشكلة الحرية وأدب المواقف، محددين تطور مفهوم الحرية فى أدب "سارتر" فدرسنا الحرية بين السلب والإيجاب والحرية والقدرية، وأخيرًا تبلور مفهوم الحرية فى موقف "سارتر" فى كتاباته المتقدمة. واتجهنا بعد ذلك إلى دراسة مشكلة الصياغة والتوصيل، كما ألقى عليها "سارتر" الضوء خلال كتاباته النقدية، وعلاقة الأسلوب بالموضوع وذلك من خلال دراساته عن "كامو"، "فوكنر" "دوس باسوس" .. وغيرهم.

وفى نهاية الفصل أوضحنا موقف الماركسيين من القضايا المثارة فيه، مع تعليقات وانتقادات لنا لآراء "سارتر" والماركسيين.

وتجئ الخاتمة: (نتائج البحث)

لتكون خلاصة لما سبق دراسته فى الفصول السابقة، ومحاولة للإجابة على السؤال الذى طرحناه فى هذه الدراسة، وهو إلى أى مدى تأثر "سارتر" بالماركسية فى أفكاره فى الأدب والفن؟

ثم أردفنا ذلك بثبت لأهم المراجع العربية والأجنبية المشار إليها في البحث.

منهج البحث

لما كان موضوع البحث هو دراسة "تطور أفكار سارتر في الأدب والفن وتأثير الماركسية عليها"، لذا فإننا قد اتبعنا منهجًا تحليليًا مقارنًا، إذ قمنا بتحليل آراء سارتر في الأدب والفن ودراستها، ثم أشرنا إلى الماركسية في نفس الموضوع، لنقيم مقارنة بعد ذلك ونحاول الإجابة على السؤال الذى طرحناه عندما شرعنا في اختيار موضوع البحث.

كما أشرنا إلى مدى تطور "سارتر" خلال فترة إبداعه وكتاباته، ولذلك أقمنا بمقارنة بين بعض أفكاره المبكرة، وبعض أفكاره اللاحقة في تتبع تاريخى وبذلك نكون قد دمجنا المنهج التاريخى مع المنهج التحليلى المقارن.

رمضان الصباغ

تمهـــــيد



تمهيـــد(*)

مع أن الفن قديم قدم الإنسان، إلا أن "أفلاطون" يعتبر، فى رأى معظم الباحثين أول من اهتم بتسجيل موقف محدد من ظاهرة الجمال، وإن كان اهتمام اليونانيين بالجمال يضرب بجذوره إلى ما قبل الفلسفة.

وقد رأى "أفلاطون Plato "أن مصدر الفن فى نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال، وأنه – أى الفن – (محاكاة للمحاكاة)، ولذا فليس من الواجب أن نجعل منه موضوعًا لتربية الشباب. "ويحذر أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس"[1] ولذا فقد طردهم من الجمهورية. فقد كان يرى أن أسلوب السرد المباشر أفضل من "الأسلوب الدرامى الذى ترد فيه الكلمات على لسان شخصيات يصورها الشاعر، ذلك أن الكثرة فى ذاتها شر. ومن هنا كان العمل الشعرى الذى ينطوى على كثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوأ من العمل البسيط الذى يصل إلى هدفه مباشرة"[2] متعللاً بأن الشاعر بتقديمه لهذه الكثرة من الشخصيات يضطر إلى تقمص كل منها بما فيها الضعيف والجبان.

وقد كان "أفلاطون" يرى أن فنّانى عصره الذين اتجهوا إلى تصوير الواقع المحسوس جعلوا هدفهم من الفن بعث اللذة الحسيّة عند جمهور المتذوقين، مضلّلين، يحاكون الصور والأشباح ولا يتحرّون الحقائق(٣).

وقد فرض "أفلاطون" وجهة نظر فلسفته على دراسته للفن والشعر، مما جعل تصوره يبدو أخلاقيًا، إلى درجة أن رآه بعض الباحثين أول من نادى بالالتزام والدعوة إلى فنّ واقعى موجه توجيهًا اجتماعيًا – رغم أنه واضع لنظريته الجمال المطلق – وذلك على حد قول "هنرى لوفافر"(٤). وإن كان هذا الرأى لم يوافق عليه معظم الباحثين(٥).

والجدير بالذكر أن "أفلاطون" لم يطعن فى كل الفنون بشكل مطلق، ولكنه يطعن فقط فى الفن المنحرف – وفقًا لما يترآى لفلسفته – فقد أظهر إعجابه بالفن المصرى القديم بوجه خاص، وكان سبب إعجابه هو أن نماذج الفنون المصرية – فى رأيه – ثابتة لا تتغير، محاكية، كما يرى هناك (الجمال بالذات)، كما أنه – أى الفن المصرى – كان وثيق الصلة بالدين، ويبدو أن السر الحقيقى لمهاجمته للفن اليونانى – إلى جانب اهتمامه بالمحسوس –كان مهاجمة للسفسطائيين الذين كان فنهم يقوم على الخداع والتمويه(٦).

أما "أرسطو" فقد رأى أن للفن وظيفة مزدوجة، تقوم على تقليد الطبيعة، والتسامى عليها، والتقليد فى نظر "أرسطو" ليس معناه "أن ينقل الفنان المظهر الحسّى للأشياء كما تبدو له فى الواقع، أى – إن صح هذا التعبير – أن يكون مصورًا فوتوغرافيًا للمرئيات فحسب ، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويرًا لحقيقتها الداخلية أى لواقعها الذى تنبض به داخليًا، فيقدم الفن لنا نماذج Types وصورًا مشتقة من القوانين العامة التى تحكم الطبيعة"(٧).

والجدير بالذكر أن "أرسطو" لا يحمل على الفن كما فعل "أفلاطـون"، لأنـه محاكاة للواقع أو الطبيعة لأن الواقع عنده ليس ظلالاً معتمة كما رأى "أفلاطون"، وإنما هو حقيقة حيّة تنطوى فى ذاتها على أسمى غايتها. والفن يضيف الجديد إلى هذا الواقع دائمًا. وقد أكد "أرسطو" إلى جانب وظيفة الفن الترفيهية والأخلاقية، والشعور باللذة، أكثر – على أن من وظائف الفن، التطهر Catharsis ، ذلك أن تكرار سماع الشعر ومشاهدة العروض المسرحية لا يزيد من حساسية النفس للانفعالات، وتقمصها الشخصيات سواء كانت الضعيفة أو الجبانة، كما رأى "أفلاطون"، بل إن لها وظيفة تطهيرية، "فاشقاقنا على الضحية فى المأساة يفرغ طاقاتنا الانفعالية، ويخلصنا بالتالى من المشاعر المتطرفة"[8] وقد سما "أرسطو" بالشعر، وجعله أقرب إلى الفلسفة لأنه يصوّر الحقائق الكلية، وهو لهذا السبب أعلى مرتبة من علم التاريخ الذى يكتفى بذكر الوقائع الجزئية والأحداث الملموسة[9] وهذا عكس رأى "أفلاطون"[10].

وقد تقاسمت المدارس المتأخرة فى الفلسفة اليونانية آراء "أرسطو" و"أفلاطون"، واستمر الحال أيضًا فى العصور الوسطى مع اتجاه الفن إلى خدمة الدين، وارتباطه الوثيق بالقيم الدينية، وكانت فترات التدهور الحضارى، فى أوروبا، ذات أثر بالغ فى الفن، وبالتالى فى النقد، والمفاهيم الجمالية وغيرها إلى أن جاء "ديكارت Descartes" ، الذى حدد اللذّة الفنية بأنها وسط بين طرفين: إفراط فى إثارة الحسّ، وقصور عن إثارته ورأى أن "جميع الفنون تنطوى على لذة ذات طبيعة عقلية، بالإضافة إلى اللذة الحسّية فلابد لكى تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالملائمة والارتياح من جانب الحسّ والعقل معًا، ولهذا يجب أن يكون الموضوع

بحيث يطابق العضو الحاسّ ويطابق الفعل فى نفس الوقت"[11]، وقد ميز "ديكارت" فى اللذة الجمالية بين مرحلتين :

١- مرحلة الحس .

٢- مرحلة الذهن وهى لا يمكن تصورها بدون المرحلة الأولى .

واللذة الحقيقية هى التى تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معا[12].

ويستمر تأثير "ديكارت" فترة طويلة من الزمن إلى أن يأتى "كانط Kant" ليكون كتابه "نقد الحكم Critique of Judgment" ذا تأثير بالغ على لاحقيه. وذلك لأنه أثار العديد من المشكلات، مثل مشكلة الحكم الجمالى، وعلاقة الشكل Form بالمحتوى Content فى العمل الفنى، وعلاقة الفن بالطبيعة، وتصنيف الفنون، والعلاقة بين الجليل والجميل ، وغيرها ، وقد قسم كانط علم الجمال[13] Aesthetics إلى قسمين [14]:

١- نظرية فى الجمال والجلال .

٢- بحث فى ماهية الفنون الجميلة .

ويتسم الحكم الجمالى عند "كانط" بالضرورة والأولية، إذ أنه لا يقوم فى الموضوعات ذاتها بل فى النفس أو الذات، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتها فحسب[15].

ويرى "كانط" أن الحكم الجمالى يختص بمميزات :

أولها من ناحية وصفه: وهو أن حكم الذوق صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة .

وثانيا: فإن الجميل هو الذى يروق الناس جميعا دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة .

وثالثا : فإن الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث أنه مدرك فى ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات .

رابعًا : فإن الحكم الجمالى يختص بتقرير ما يدرك ضرورة إدراكًا ذاتيًا ابتداءً ولكنه موضوعى من ناحية تصور الشعور به، فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث الشعور بالرضا دون حاجة إلى أفكار سابقة[١٦].

وقد كانت آراء كانط الفلسفية هى الدعامة لدعاة نظرية "الفن للفن"[١٧] التى تجعل الفن لا يهدف إلى المنفعة، وقد حيل بينه وبين الأخلاق .

وقد أثرت نظريته فى الخيال فى الشعراء الرومانتيكيين (كولردج ، ووردزورث) وغيرهما كما تأثروا بمفهومه عن علاقة الشكل بالمضمون .

بدخول الرومانتيكية إلى حلبة الدراسات الجمالية والفنية، بدأ الاختلاط الكبير بين الدراسات الفلسفية فى الفن، وبين الأدباء والشعراء، فجاء الرومانتيكى "نوفاليس"، الشاعر الألمانى الذى رأى أن الشعر يعبر عن الإفلات من كل تحديد، وربط بين نقد الشعر وإبداعه.

أما "بودلير" فقد جعل من الشعر وسيلة للنجاة والإنقاذ، وأعلى من قيمة الخيال ووضع الموضوع الجمالى فى مواجهة الموضوع الأخلاقى، وأكد على قيمة الشكل والتناول الموسيقى للغة، وقد رحّب بالقبح واعتبره معادلاً للسرّ الجديد الذى يغزو أرضه ونقطة الانطلاق التى يبدأ منها الصعود إلى المثالية، إن الشاعر كما يقول: "يوقظ فى القبح سحرًا جديدًا"[١٨].

و"بودلير" يشمئز من الواقع، وقد اشتاط غضبًا عندما نعتوه بالواقعى عندما حوكم بسبب ديوانه (أزهار الشر) ورأى أن الهدف من الفن هو تفكيك الواقع وعزل أجزائه التى ينقسم إليها، والعمل على تغيير شكله وتعديل بنائه وتشويهه، والتشويه هنا يعبر عن قوة ذهنية وروحية لتفكك الواقع وتحطمه ، لتخلق منه عالمًا جديدًا.

وقد رفع "بودلير" راية الجمال فى مواجهة الأخلاق، ونصح بالانصراف إلى المخيلة الناصعة.

أما "مالارميه" فقد رأى أن اللغة الشعرية تنفصل أو تنعزل عن لغة الإفادة أو تدور حول نفسها، والشاعر الذى ينطق بهذه اللغة ينعزل بالضرورة أيضًا. إنه فى نظر الناس "مسكين" أو "مريض" جدير بالرثاء، بل قد يصفه البعض بالحمق والجنون والانحلال. ويندد بخطره على أوروبا! ولكنه لهذا السبب نفسه رجل يعرف كيف يتعامل مع المواد الشديدة الانفجار التى يصطدم بها فى عمله مع اللغة[١٩].

واللغة فى هذا الشعر ليست أداة توصيل وتفاهم لأن هذا يفترض وجود أساس مشترك بين الشاعر وجمهوره. ولكن "مالارامبه" يرى أن لغة الشاعر تعبر عن نفسه فحسب ولذا لا تضع القارىء فى حسابها، أو تضع فى حسابها على أحسن الفروض عددا محدودًا من صفوة القراء[٢٠]، فالشعر تحطيم للواقع، وتعال عليه.

وفى القرن العشرين يزداد التداخل بين الفن والأدب والفلسفة، والثورة التى قادها "بودلير" وواصلها "رامبو" و"مالارميه" فى الشعر تصل إلى أعلى درجاتها فى الحركة "السوريالية" Surrialism .

ولعله لم يحدث أن جمعتْ حركة فنية وأدبية بين متناقضات عدة مثل ما حدث فى السوريالية، فقد جمعت بين "فرويد" و"ماركس"، و"رامبو". ولذا يجدر بنا أن نتحدث عن "فرويد" قبل أن نتحدث عن السوريالية.

يرى د. أبو ريان ، فى كتابه (فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة) عن مدرسة التحليل النفسى أن "هذه المدرسة تحاول أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان، إذ هو فى نظرها شخص منطوٍ على نفسه يقترب كثيرًا من حالة المريض النفسى "العصابى" وأعماله الفنية ليست سوى وسائل

للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة. وقد اتخذ (ليوناردو دافنشي) مثالاً لتأييد نظريته، فقد كان دافنشي إبنًا غير شرعي. مما دفع به إلى الارتباط بوالدته ارتباطًا زائدًا، الأمر الذى فشل معه في تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر – فيما بعد – ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة في علاقاته بتلامذته والمعجبين به. وقد ظهرت هذه الاتجاهات في لوحة "الموناليزا" مثلاً وفي لوحة "يوحنا المعمدان" حينما خلط الذكورة بالأنوثة"[٢١] إذ تصدر عملية الإبداع الفنى عند "فرويد" عن اللاّوعى وما فيه من عقد مكبوتة. فقد ذهب "فرويد" إلى القول بأن الشكل المحض، أو العناصر الجمالية في عمل فنى، تشكل نوعًا من المتعة الاستثنائية أو الإغراء التمهيدى، التى في حال تأثيرها على حواسنا تفسح المجال للتحرير من نوع ثانوى وستفوق من المتعة المتدفقة من مستويات نفسية أشد عمقًا[٢٢].

وقد رأى "فرويد" أن الفن هو الميدان الأوحد الذى لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر ففى الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاّشعورية ينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات[٢٣].

أما السوريالية Surrialism فقد ظهرت من الوضع المضاد للعقل الذى تطور عن الحركة الرومانتيكية[٢٤]، وظهرت فيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، ونضجت في الفن التشكيلى. وقد وجدت في فرنسا على يد "أبولينير" Apollinaire وتطورت عن حركة الدادا Dadual وقد قدمت صورتها النظرية في البيان السوريالى الذى نشره أندريه بريتون Andre Breton في عام ١٩٢٤[٢٥].

وقد جمعت هذه الحركة – كما أسلفنا – بين "ماركس"، و"رامبو"، و"فرويد"، فقد جاء في البيان الثانى للسوريالية : "بينما تتولى السوريالية بوجه خاص استقصاء السبب الانتقادى لمفاهيم الواقع واللاّواقع، العقل واللاعقل، الانعكاس

والحافز، الإدراك والجهل المنفعة والضرر، غير أنه يوجد بينها وبين المادية التاريخية هذا التماثل فى الاتجاه الذى يظهر فى الإجهاض الهائل للنظام الهيجلى"[٢٦]، ويقول "بريتون": "هناك التباس مباشر ما، موجود فى كلمة سوريالية، قادر على أن يقود الشخص إلى الافتراض بأنها تدل على موقف واقع وراء نطاق الخبرة، بينما على العكس من ذلك إنّها تعبر – ودائمًا بالنسبة لنا – عن رغبته لتعميق أسس الواقع الحسّى –، ولأحداث أكثر وضوحًا وأكثر وعيًا شعوريًا فى آن واحد للعالم الذى يدرك بواسطة الحواس"[٢٧] ولكن هذا لم يمنع ربطها بالتحليل النفسى الفرويدى وأنها لم تحقق هذه الحركة الديالكيه بين الواقع واللاواقع بين العقل واللاعقل ..

ومن الجدير بالذكر، أن "تروتسكى" كان من المؤيدين لهذا الاتجاه، وإنه هو الذى صاغ البيان الأول[٢٨].

وإذا كان "أفلاطون" قد طرد الشعراء من جمهوريته، وفرق "مالارميه" بين لغة النثر ولغة الشعر بشكل حاد، فإن "مارتن هيدجر"[٢٩] والذى أثر فى "سارتر" أبلغ تأثير كان يرى أن الوجود فى صميمه شعرى، وأن الشاعر يسمى الآلهة، ويسمى جميع الأشياء فى كينونتها وما هى عليه، كما رأى أن الشعر تأسيس للوجود أو الكينونة، عن طريق الكلام. ولكن يبدو أن "سارتر" كان له رأى آخر فى الشعر .

أما "البير كامو"[٣٠] المعاصر "لسارتر" فقد رأى الفن نشاطًا يؤكد، وينكر فى نفس الوقت، ويؤكد على قول "نيتشه" بأن لا وجود لفنان يحتمل الواقع، وإن كان الصحيح أيضًا أنه لا يستطيع أى فنان إنكار الواقع. وكتابة الرواية أو قراءتها تعتبر نشاطًا غير عادى، فبناء الرواية بترتيب جديد للوقائع لا يشترط أى شىء حتمى أو حتى ضرورى، حتى لتفسير السرور العادى الحاصل عند كل من القارىء والكاتب. فعالم الرواية ليس إلا تقطيرًا للعالم الذى نعيش فيه، تركيزًا له، وهى (أى الرواية)

تلهث خلف أعمق رغبات الإنسان والأسلوب العظيم ليس مجرد فضيلة شكلية. ومن المرغوب فيه أن تظل الأسلوبية خفية حتى يعبر عن المطلب الذى يولّد الفن فى أقوى توتراته.

فى هذا المناخ المتوتر فى القرن العشرين، والذى شاهد المدارس الأدبية والفنية المختلفة، والذى تداخلتْ فيه الفلسفة مع الأدب مع الفن، فى قرن اشتعلت فى نصفه الأول حربان كبريان، وتضاربت فيه الأفكار والآراء. وانتشرت الفلسفات المتباينة التى تعكس فيه هذا القلق العنيف فى قرن وصلت فيه الفاشية إلى أقصى درجاتها من السطوة والقوة، وأصبحت فيه الاشتراكية العلمية (الماركسية) دولة ثم تضاعفت إلى دول.

فى هذا المناخ كان "سارتر" فيلسوفًا، ونفسانيًا (سيكولوجيًا)، وأديبًا، وناقدًا وسياسيًا .. باختصار كان شاهدًا على عصره، المتناقض، فترى إلى مدى أثر فى عصره وتأثر به .

الهوامش

(*)-سوف نشير هنا إلى الخطوط العريضة للدراسات الجمالية مراعين، ما يهمنا بالدرجة الأولى في موضوع البحث .

١- أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - دار الجامعات المصرية - الإسكندرية - ط٥ - ١٩٧٧ ص ص٧، ٨ .

٢- زكريـــــا، فؤاد : دراسة جمهورية أفلاطون - وزارة الثقافة - مؤسسة التأليف والنشر - دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٧ ص١٥٧ .

٣- مطـــــر، أميرة: فلسفة الجمال - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة ديسمبر ١٩٦٢ ص٨٩ .

٤- لوفافر، وهنري : في علم الجمال . ص١٥ .

٥- راجع ، عبد العزيز عزت ، الفن وعلم الاجتماع الجمالي - مطبعة كوستاتسوماس وشركاه القاهرة - الطبعة الأولى ، ١٩٤٨، ص٣٢ ، ٣٣.

٦- الأهواني، أحمد فؤاد : أفلاطون - دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٧١. ص ص٤٦ - ٤٨ .

٧- أبو ريان، محمد علي: مصدر سابق - ص ١٤ .

٨- زكريـــــا، فـؤاد: النظريات اليونانية في فلسفة الفن - مجلة المجلة - العدد ٩٣ - سبتمبر ١٩٦٤ - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٤ ص٢٩ .

٩- مطـــــر، أميرة: مصدر سابق - ص٩٠ .

١٠- سوف نجد أن "سارتر" يتخذ موقفًا من الشعر، يرفض فيه التزامه، دون النثر وهو موقف يمكن مقارنته بشكل عام بموقف أفلاطون.

١١- أبو ريان، محمد على: مصدر سابق – ص ص٢٣ ، ٢٤ .

١٢- المصدر السابق – ص٢٤ .

١٣- الجدير بالذكر أن بومجارتن A.G. Baumgarten (١٧١٤ – ١٧٦٢) هو أول من جعل للدراسات الجمالية هذا الاسم مطلقًا عليها استاطيقا Aesthetics .

١٤- أبو ريان، محمد على: مصدر سابق – ص٣٥ .

١٥- المصدر السابق – ص٣٦ .

١٦- هلال، محمد غنيمى: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث، ص ص٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٧، ٣١٨.

١٧- يرى "إرنست فيشر" أن حركة الفن للفن من الحركات المرتبطة بالرومانسية. إذْ ولدتْ فى المجتمع الرأسمالى بعد أن كانت مرحلته الثورية قد ولّتْ. وقد كانت أيضًا احتجاجًا على الموقف النفعى الصارخ والاهتمامات العملية للرأسمالية. وهو محاولة وهمية للإفلات الفردى من الدنيا البرجوازية الرأسمالية، وهو فى نفس الوقت تأكيد للمبدأ السائد فى هذه الدنيا : عن (الإنتاج للإنتاج) (ضرورة الفن ص ص٩٠، ٩٢) – راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب.

١٨- مكاوى، عبد الغفار: الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر – الجزء الأول الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٢ – ص ص٦٩ & ٧٣ . والكتاب يعتمد على كتاب :

Friedrich , Hugo : Diestruktur der modern lyik. Von Baodlaire bis zur Gegenwar Rowoht, Hamburg 1985. Z Io. S. Nevausgabe 1968.

١٩- المصدر السابق – ص١٩٤.

٢٠- المصدر السابق – ص٢٠١ .

٢١- أبو ريان، محمد علي: مصدر سابق – ص٢٥٣ .

٢٢- ريد ، هربرت : الفن والمجتمع – ترجمة فارس متري ضاهر – دار القلم – بيروت ١٩٧٥ – ص١٢٨.

23- Freud , S. Toteme and Tabbo, (The Basic Writing of Sigmund Freudtr & ed. by A.A.Brill), New York, The Modern library, 1938,

عن : سويف، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر – القاهرة – الطبعة الثانية، ١٩٥٩ – ص٧٣ .

24- Surrielaism, Enc, of world Art, vol XIII Joseph. P. Hodin Mcgrhwn – Nill, Book comp. New York 1967. P. 722.

25- Ibid : P. 715 .

٢٦- ريد ، هـ : الفن والمجتمع – ص٧٢ .

٢٧- المصدر السابق : ص ص١٧٣ ، ١٧٤ .

٢٨- راجع : فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي – الهيئة المصرية العامة – القاهرة – ١٩٧٨ – ص ص٩٤ ، ٩٥ .

٢٩- هيدجر ، مارتن "هلدرلن" وماهية الشعر – ضمن كتابه – في الفلسفة والشعر – ترجمة عثمان أمين – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ص ص٩٢، ٩٤ .

٣٠- كامو ، البير : المتمرد ، ترجمة عبد المنعم الخفني – مطبعة الدار المصرية القاهرة – بدون تاريخ – ص ص٢٤٨ – ٢٦٧ .

الفصل الأول

فلســفة ســـارتر

الفصل الأول

ويشـمل:

مقـدمـة

١- الفينومولوجيا والتحليل النفسى الوجودى.

٢- الوجود والعدم والحرية.

٣- الثورة والمادية.



مقـدمة

قبل أن ندرس آراء سارتر في الأدب والفن، فإننا سوف نحاول رصد الخطوط العريضة لاتجاه "سارتر" بين فلاسفة الوجود. ذلك أن "سارتر" كفيلسوف، وناقد أدبي وروائي ومسرحي وسياسي، إنما يشكل موقفا متكاملاً، يوضح أحد طرقه الإبداعية، الطريق الآخر.

وإذا كان "هيجل" قد أقام فلسفته على التناقض، الذي يبدأ بالفكرة - فالنقيض "نقيض الفكرة" - فالمركب من الفكرة والنقيض معتمدًا أساسًا عقليًا تجريديًا، فإن "الفلسفة الوجودية إنما جاءت كرد فعل لطغيان التفكير المذهبي على عقول الناس وأرادت أن ترفع عن كاهل الفكر البشري هذه الأثقال التي تركتها أحقاب من الفلسفة التجريدية"[1].

وإذا كان من الباحثين من رأى أن الوجودية إنما تمثل استرداد الإنسان لإنسانيته وعودة الفلسفة من الفكر المجرد والمحلّق عاليًا إلى الوجود المشخص والعياني، وإلى الإنسان، فإن هناك من رآها علامة على التدهور وانهيار العقل البشري، ورد فعل لخيبة الإنسان بعد أن دمره العقل - في الحرب العالمية الأولى -،

إذ أن إحياء آراء كيركجارد جاء فى تلك الفترة، وقد رآها "أميل بريميه" "أوضح الأعراض التى تنبئ عن انهيار المذاهب الفلسفية التى تميز بها عصرنا"[٢].

وقد كان الوجوديون ينكرون أن يسموا أنفسهم بالفلاسفة، أو ينعتوا الوجودية بـ "المذهب" - الحياة فى رأى "كيرلجارد"، لا تفلسف، وإنما يجب أن تُعاش-، وإذا كان "بريبه" قد رآها - أى الوجودية - علامة على انهيار المذاهب الكبرى فى العصر الحديث، فإن هلموت كون Helmut Kuln مؤلف كتاب ملاقاة مع العدم Encounter with Nothingness رأى أنه من الممكن النظر إلى الوجودية على أنها تكوّن جزءاً من حركة عامة مميزة للعصر الذى نعيش فيه، وهى حركة غير محصورة فى المجال الفلسفى، أى أن التفكير الوجودى يتجاوز حقل الفلسفة الخالص، فربما كانت فكرة الأزمة أكثر وضوحًا فى روايات كافكا Kafka وقصص "سارتر" الفاجعة من وضوحها فى الاتجاهات الفلسفية الخالصة[٣].

وإذا كان "سارتر" يمثل واحدًا من الوجوديين الذين شغلوا العصر، وبرز على المستوى العام أكثر من غيره من الفلاسفة، من معاصريه، رغم أنهم كانوا يملكون قدرات فائقة، ولا يقلون فى شئ عنه، إن لم يكن فيهم من يبزّ "سارتر" فى مجال الفلسفة، وقد كان منهم - على سبيل المثال "هيدجر" الذى لا يعترف بسارتر إلا كأديب، وليس كفيلسوف، وقد كان سبب ذيوع اسم "سارتر" هو مواهبه المتعددة، ووسائله المتباينة، بين الفلسفة، والمسرح، والرواية، والقصة القصيرة، والدراسات النقدية، والتحليل النفسى بالإضافة إلى مواقفه السياسية التى أعلن عنها بشتى الطرق والتى جعلت منه شخصًا مألوفًا للجمهور رغم صعوبة كتاباته الفلسفية الرئيسية.

وقد درج بعض الباحثين على تقسيم مراحل تطور سارتر إلى مرحلتين، أو ثلاثة مراحل، وإن كان هناك من يرفض فكرة المراحل هذه، ولكننا نرى أنه قدْ مرّ، فعلا، بمراحل تطور يختلف في إحداها عن الأخرى، وإن كان من الصعب وضع فواصل حادة بين المراحل المختلفة، إذ تكون نهاية كل مرحلة إرهاصًا بالأخرى، بل وتتداخل وتتشابك المراحل أيضًا. بالإضافة إلى مواقف "سارتر" التى كانت تتباين بين الحين والحين ثم تعود إلى البداية مرة أخرى.

وإذا أشرنا إلى تقسيم "فردريك أ. الافسون Fredrick A.Olafson" المشار إليه في موسوعة الفلسفة The Encylopedia of Philosophy فإنه يرى أن "هذه الكتابات يمكن بتقسيم ملائم أن تنقسم إلى ثلاث مجموعات رئيسية Three Main Groups والتي يمكن أن تنطبق على مراحل تطور سارتر ثقافيًا.

المجموعة الأولى تتضمن مساهمته في علم النفس الفينومينولوجي Phenomenologyical Psychology التى بدأت بتعالى الأنا موجود، ١٩٣٦، وتشمل المتخيل ١٩٤٠، وتخطيط لدراسة نظرية الانفعالات ١٩٣٩، أما العمل الأساسي للمرحلة الثانية، والتى برز فيها "سارتر" كأنطولوجي كثيف الريش As Full Fledged Ontologist ووجودى إنساني هو "الوجود والعدم" L'Etre et Neat، وقد اتبع بـ "الوجودية مذهب إنساني L'Existenstialisme est un humanisme ١٩٤٦، في محاولة منه لتبسيط المذهب الأساسي في الوجود والعدم بالإضافة إلى عدد من الدراسات النقدية مثل بودلير Baudlaire ١٩٤٧، Reflexion sur laquestion Juive ١٩٤٦ والقديس جينيه كوميديا وشهيدًا Saint Genet; Comedian et Martyre ١٩٥٢ والذى طبق فيه "سارتر" مقولاته الأنطولوجية في تحليل الشخصية الإنسانية، ويجب أن نؤكد أنه لا يوجد فاصل حاد

بين هذه المرحلة الأولى والمرحلة السابقة، وذلك أن من أفكار سارتر التى اكتمل تطورها فى الوجود والعدم ما بدأ بروزها فى دراساته الفينومينولوجية بمقارنة عمله فى المرحلة الأحدث (الأخيرة) والذى حاول أن يوسع فيه من مجال الماركسية، فإنه يقدم الأساس الخاص لصياغته الوجودية، وقد بدا واضحًا إدماج عناصر راديكالية Radical فى نمط تفكيره ككل[4].

وبالإضافة إلى التقسيم السابق، فإنه توجد تقسيمات أخرى، لعل أهمها، تلك التى تجعل من "سارتر" كمفكر يمر بمرحلتين، مرحلة الوجودية الخالصة، وهى تشمل المرحلة الأولى والثانية، فى التقسيم السابق، ومرحلة التقارب مع الماركسية، وهى المرحلة الثالثة فى التقسيم السابق، ولكن كما سبق وأوضحنا فإن المراحل تتداخل، وتتشابك، وإن كان تطورًا ملحوظًا يبدو فى تفكير "سارتر".

وإذا كان كيركجارد، قد كان رد فعل "لهيجل"، فإن الوجوديين المعاصرين، وبخاصة "سارتر" كانوا يقيمون فلسفتهم، أو بمعنى أدق آراءهم، على أساس فينومينولوجى مرتكزين فى ذلك على إنجازات "ادموند هوسرل E.Husserl" المفكر الألمانى المعاصر وإن كان "سارتر" مدينًا لهوسرل، إلا أنه كان يراه "لم يتعد إطلاقًا الوصف الخالص للظاهرة من حيث هى كذلك فهو قد ظل فى نطاق الوعى الخالص بعد أن علق النظر فى الوجود الواقعى للأشياء"[5].

ولعل "سارتر" قد تأثر بـ "هوسرل"، عبر "هيدجر"، ذلك أنه "ليس هناك أدنى شك أن الوجود والعدم مدين بدرجة كبيرة لأفكار "مارتن هيدجر" أكثر من دينه لأى فيلسوف فردى آخر"[6]، بل وقيل أيضًا أن "الوجود والعدم ليس إلا صياغة مبسطة لكتاب الوجود والزمان "لهيدجر"، وهو مدين فى استخدام المنهج الفينومينولوجى لهيدجر أكثر من هوسرل نفسه صاحب هذا المنهج"[7].

(١) الفينومينولوجيا والتحليل النفسى الوجودى

إذا كان "هوسرل" هو الذى طبق الوصف الفينومينولوجى على الظاهرة، وعلى يديه تتلمذ الفينومينولوجيون اللاحقون، والوجوديون الذين تبنوا هذا المنهج، وإذا كان "سارتر" قد وجد ملاذه فى "هوسرل"، كما وجده أغلب الوجوديين كذلك، حيث نفذتْ فينومينولوجية "هوسرل" إليهم وأثر أبلغ التأثير[٨]، فإننا نجد أن الفينومينولوجيا - التى جاءت من "هوسرل"، عبر "هيدجر" إلى "سارتر" "هى فينومينولوجيا جامعة: إنها لا تقف عند الأنا أفكر، أى الوعى الخالص، وإنما هى تذهب إلى ما يقصد إليه الوعى من الأشياء. وقد أخذ "سارتر" على هوسرل انزلاقه إلى "التصورية"، وحاول أن يظل أمينًا لفكرة القصد واتجاه الذات إلى الموضوع"[٩]. فالوعى متجه نحو موضوع ما بالضرورة، كما أن الموضوع ماثل أمام الوعى. فالتفكير هنا يجب أن يكون تفكيرًا فى موضوع ما - كما يرى "سارتر" - كما أن "مثول الذات لدى نفسها أى حضورها عليها" يفترض إمكان البعد عن الذات ووضع النفس على مسافة منها والذى يعنى التفلت من الهوية التى يكون الـ (فى الذات) بواسطتها حاضرًا أو ماثلاً لدى ذاته"[١٠]. ولكن، مما هو جدير بالذكر، أن

"الشئ فى ذاته لدى "سارتر" لا يتضمن العالم المادى فحسب، بل يتضمن الماضى أيضا، وبهذا الصدد يمكننا أن نقارن نظرة "سارتر" بنظرة "برجسون" من حيث أن ما هو مادى وما هو ماض، يقوم كل منهما إلى جانب الآخر لدى الفيلسوفين"(١١).

وإذا كان "سارتر" قد رأى "أن الوعى قصدى Intentional ذلك أنه دائما وعى بشئ ما Consciosness of Something والشئ هو موضوع الوعى ولكنه ليس محتواه But Not Its content"(١٢) والوعى بهذا يبدو مناسبا للفهم المجازى للاختيار الفارغ، Empty Spentancity والوعى كذلك يمثل "نشاطا متعاليا على الشئ، ووثيق الصلة بالحرية الإنسانية، وقد استخدم "سارتر" تفسيرا نظريا يحكم العلاقة بين الحرية والوعى، وإن كان غالبا ما يستخدم الكلمتين فى وضعين متبادلين، وهاتان الكلمتان كانتا وثيقتا الصلة بكلمة ثالثة هى العدم Nihilation"(١٣).

ورغم أن "سارتر" فى دراسته للوعى هنا يبدو محلقا فوق الأشياء، أو متعاليا على الأشياء، إلا أنه كان – فى دراسته للوعى والحرية، والعدم، فى أعماله المبكرة، كان يدرسها "فى علاقتها بخبرة الشخص الذى يتصدى لعالم الأشياء الذى يحيط به، والناس الآخرين"(١٤) وإن كان يتضح أيضا فى دراساته تلك ترجيحه للأنا الفردية.

وكان "سارتر" عندما يتعرض لـ "هوسرل" (كأن لسان حاله يقول: وأخيرا جاء "هوسرل" كما كان يقال من قبل وأخيرا جاء "هيجل" أو وأخيرا. جاء "برجسون" وذلك لبيان العرض الجديد للمشكلة بعد إلغاء وضعها القديم)(١٥).

فبعد أن اكتشف "هوسرل" القصدية Intentionality لم تعد الصورة مجرد حساسية كما هو الحال فى علم النفس التجريبى، أو تمثل، كما هو الحال عند "باركلى" لأنها تفقد بذلك وجودها كموضوع مستقل مفارق، فالصورة أكثر مما

يتصور علم النفس التجريبي الحي. ولكن وجودها كموضوع مستقل مفارق لا يحيلها إلى موضوع طبيعي للعالم الخارجي الذي يضعه "هوسرل" بين قوسين، بل هو موضوع حال في الشعور دون أن يتحدد مع المادة الحسية الانطباعية، فالصورة داخلة إذن في تكوين الشعور كقصدية"[16].

وفي محاولة "سارتر" لتأسيس علم نفس فينومينولوجي Ph. Psycholoy فإنه يبدأ بتوجيه انتقاداته إلى الاتجاهات السادة في علم النفس من تحليلية وتجريبية، فيرى أن أغلب علماء النفس يرون أن وعي الانفعال كان في البدء وعيًا انعكاسيًا، أي أن شكل الانفعال بدأ بمثابة تعديل لحالتنا النفسية، (ومن الممكن دائمًا بكل تأكيد أن نعي الانفعال وكأنه هيكل عاطفي للوعي)[17]، كالقول أنا غاضب، أو أنا خائف، ولكن "سارتر" يعترض على اعتبار الخوف وعيًا للشعور بالخوف. أو أن إدراك كتاب يعني وعيًا لإدراك الكتاب، ذلك أن الوعي الانفعالي لا يعي ذاته إلا للنمط الوضعي، وهو وعي العالم – على حد قول "سارتر" –، فالشخص المنفعل، والشئ سبب الانفعال مجتمعان معًا بلا انفصام، والانفعال نوع من الخوف من العالم.

يكتب "سارتر" هناك ميل إلى الظن أن الفعل Action هو مرور ثابت من غير المفكر فيه Irréfléchi إلى الانعكاس réflexif، من العالم إلينا نحن ففهم الموضوع "وهو وعي للعالم غير المفكر فيه" ثم ندرك أنفسنا وأمامنا موضوع يجب حله "انعكاس"، وانطلاقًا من هذا الانعكاس نتبنى "فعلا" بحيث يجب أن نتمسك به نحن، ثم ننزل بعد ذلك في العالم لننفذ الفعل (غير المفكر فيه) بدون أن نأخذ بعين الاعتبار سوى الغرض المفعول"[18].

وليس من الضروري أن يعي الإنسان ذاته حين يفعل فعلا، ذلك أن السلوك غير المفكر فيه ليس بالضرورة سلوكًا لا واعيًا بل هو سلوك واع، يعي نفسه، وإن كان

ذلك يحدث بصورة وكيفية غير معلومة، وهو يتجاوز ذاته ويدرك في العالم كصفة للأشياء[١٩].

ولكن ما هو الانفعال؟

إنه في رأي "سارتر" تحويل للعالم، فحين تصبح الطرق المخططة شديدة الصعوبة وحين لا نرى أي طريق، لا نستطيع عند ذلك أن نبقى في عالم ملح، وصعب إلى هذا الحد. وإن كانت جميع الطرق مسدودة، فمن الواجب أن نفعل شيئًا ما رغم ذلك. عندئذ نحاول أن نغير العالم، أن نعيش كما لو كانت علاقات الأشياء بممكناتها، غير منظمة بواسطة حتمية، بل هي منظمة عن طريق السحر، ولندرك تمامًا بأن القضية ليست لعبًا فنحن نتلقى ضغطًا، كما ونحن نجد أنفسنا في هذا الوضع الجديد بكل القوة التي نتمتع بها ولندرك أيضًا أن هذه المحاولة ليست كذلك بما هي عليه لأنها تصبح آنئذ غرضًا للتفكير فهي قبل كل شئ إدراك للعلاقات الجديدة واللزوميات الجديدة. غير أن إدراك الغرض يكون مستحيلاً أو منطويًا على توتر لا يحتمل، فيدركه الوعي، أو يحاول أن يدركه بصورة مختلفة أي أن هذا الوعي يتحول بالضغط بغية تحويل الغرض نفسه)[٢٠].

والسلوك الانفعالي – في رأي "سارتر" – لا يبدل الغرض في هيكله الواقعي، ولكنه يُضْفي عليه صفة أخرى، ووجودًا أقل أو حضورًا أقل، أو وجودًا أكبر، أو حضورًا أكبر، أي أن الجسم هو الذي يغير في الانفعال علاقاته بالعالم، حتى يغير هذا العالم صفاته ذلك الجسم الذي يوجهه الوعي. والانفعال الحقيقي هو المصحوب بإيمان، "فالصفات المنْويّة على الأشياء إنما تدرك على أنها صحيحة، فما علينا أن نفهم بذلك؟ أن نفهم هذا تقريبًا، أن الانفعال ملتقى، وليس بإمكاننا أن نخرج منه ساعة نشاء"[٢١].

ومن هنا فإننا نستطيع أن نسبر غور المعنى الحقيقى للخوف، والذى يبدو لنا كما لو كان وعيًا يهدف إلى الإنكار، من خلال سلوك سحرى، إنكار شئ من العالم الخارجى "يذهب إلى حد انعدام نفسه ليجعل الشئ منعدمًا"[32].

وكل انفعال إنما يحوى مجموعة من الأحداث العاطفية تتجه نحو الغد لكى تكونه بصورة انفعالية، ونحن نعيش انفعاليًا صفة تتسرب إلينا ونتحملها وهى تتجاوزنا من كل جانب وفجأة يتقلص الانفعال من ذاته ويتجاوز نفسه، وليس الانفعال فترة سخيفة من حياتنا اليومية بل هو حدس مطلق[33].

وضمن انتقادات "سارتر" والتى جاءت لتوضيح فكرته عن الانفعال، فإننا نجده ينتقد النظرية الطرفية، إذ يرى أنه من المستحيل الإشارة إلى الحدود الفاصلة بين الاضطرابات المحضة وبين أنواع السلوك، ذلك أن الاضطرابات تتداخل مع السلوك فى شكل لا ينفصم ولا يمكن دراستها بحدّ ذاتها، وهذا عكس ما قالت به النظرية الطرفية - من وجهة نظره - حين اعتبر كلا منهما، أى الاضطرابات الصرفة، والسلوك، شيئًا منفصلاً عن الآخر.

ويضع "سارتر" النقاط على الحروف حين يفصل فى الفرق بين التحليل النفسى الوجودى، وبين التحليل النفسى التجريبى، حين يكتب فى "الوجود والعدم" "والتحليل النفسى التجريبى، والتحليل النفسى الوجودى يبحث كل منهما عن وقفة attitude أساسية فى موقف Situation لا يمكن التعبير عنها بتعريفات بسيطة منطقية لأنها سابقة على كل منطق، ويتطلب أن يعاد بناؤه، وفقًا لقوانين التركيبات النوعية. إن التحليل النفسى التجريبى يسعى إلى تحديد المركب (العقدة) واسمه يدل على تعدد دلالة كل المعانى المتصلة به. والتحليل النفسى الوجودى يسعى إلى تحديد الاختيار الأصلى. وهذا الاختيار الأصلى الذى يتم فى مواجهة

العالم، وهو اختيار للوضع فى العالم شامل مثل المركب، وهو سابق على المنطق مثل المركب، وهو الذى يختار وقفة الشخص فى مواجهة المطلق، والمبادئ، فليس الأمر إذن أمر مساءلة له وفقًا للمنطق وهو يحشر فى تركيب سابق على المنطق شمول الموجود، وبهذه المثابة يكون مركزًا لإشارات لا نهاية من المعانى المتعددة الدلالة"[٢٤].

وكلا الاتجاهين – من وجهة نظر "سارتر" – يرى أن الشخص يمكنه أن يجرى هذه التحليلات على نفسه، وإن كان لابد أن يسأل نفسه كشخص غريب، وهذه هى الصعوبة والتحليل النفسى الوجودى يرفض المصادرة القائلة باللاشعور، فالواقعة النفسية ممتدة بامتداد الشعور، بينما يبدأ التحليل النفسى التجريبى من مصادرة وجود نفسية لا واعية تفلت من عيان الشخص، وهذه نقطة بالغة الأهمية فى التفرقة بين الاتجاهين.

إن الوعى، لدى "سارتر"، يكون – فى – العالم، فإدراك شئ ما على أنه مخيف إنما يتم من خلال الوعى، وإدراك هذا الشى فى نطاق عالم مخيف، أو يبدو كذلك فالمنفعل – أى الشخص – والشئ سبب الانفعال يجتمعان فى شئ واحد، لا ينفصم.

وهدف البحث النفسى الوجودى، هو الكشف عن اختيار، لا عن حالة، كما فى حالة الاتجاه التجريبى، وإذا كان الأمر كذلك، "فإن هذا البحث ينبغى أن يتذكر فى كل مناسبة أن موضوعه ليس معطىً مدفونًا فى ظلمات اللاشعور، بل هو تحديد حر وواع – ليس أبدًا من سكان الشعور، لكنه هو وهذا الشعور نفسه شئ واحد"[٢٥].

وبهذا يكون "سارتر" قد حدد العلاقة بين الموضوع، والشعور، كما حدد العلاقة بين الجسد والوعى والتى تتضح من ميزة الجسد التى تكمن فى كونه شيئًا - فى - العالم من جهة وأنه حياة الوعى المباشرة من جهة أخرى.

والتحليل النفسى الوجودى منهج قصد منه إيضاح الاختيار الذاتى، والذى به يجعل كل شخص نفسه شخصًا، أى يعمل ليعلن عن نفسه من هو؟

وهذا الاتجاه لم يجد بعد - على حد القول - "فرويده"، الخاص، وقد كان "سارتر" فى البداية قد حمل على عاتقه المهمة، ولكنه نظرًا لانشغالات كثيرة، لم ينجزها.

(٢) الوجود والعدم والحرية

يشير "جان بول سارتر" إلى الصعوبة التى يلقاها عند تعريفه لمعنى كلمة وجودية Existentialism قائلاً: "إن أغلب الناس الذين يستعلمون الكلمة[٣٦] يجدون صعوبة بالغة إذا تصدوا لتفسيرها، ذلك أن هذه الكلمة، قد صارت الآن نهبًا لكل الناس، حتى أن عمل موسيقى أو رسام صار يقال له إنه وجودى الاتجاه. وصار كل إنسان يشيع عن نفسه أنه وجودى Existentialist، ولذا فإن الكلمة فى وقتنا هذا قد اتسعت اتساعًا بالغًا، حتى صارت لا تعنى شيئًا على الإطلاق"[٣٧].

ولكن "سارتر" رغم اعترافه بصعوبة التعريف، إلا أنه يجد أن المسألة ليست مستحيلة رغم، وجود اتجاهين أو مدرستين وجوديتين كبيرتين – إذ تشمل كل مدرسة مجموعة من الوجوديين الأفراد المميزين – فالوجودية إما مسيحية ويمثلها على سبيل المثال الفيلسوف الألمانى المعاصر "كارل ياسبرز" والفيلسوف الفرنسى المعاصر "جبريل مارسيل"، أو وجودية ملحدة، ويمثلها على سبيل المثال، الفيلسوف الألمانى المعاصر "مارتن هيدجر" بالإضافة إلى سارتر نفسه. وتتفق المدرستان على

سبق الوجود على الماهية L'existence Preciede l'essencec والمقصود بالماهية هو تلك الطبيعة الأساسية التى تميز جوهر أى شئ، ولا يعرف إلا بها"[٢٨].

وفى رأى "سارتر" أن الفكر المعاصر قد حقق تقدمًا هائلاً حين رد الموجود إلى سلسلة من الظواهر التى تكشف عنه، "وقد قصد من ذلك إلى القضاء على عدد من الثنائيات التى تربك الفلسفة وإلى استبدال واحدية الظاهرة بها"[٢٩].

فالظاهرة نسبية، لأن الظهور – فى رأى "سارتر" – يفرض بطبعه ما يظهر له "لكن ليست لها النسبية المزدوجة للظاهرة Ersheinung عند "كانت" Kant إنها لا تشير من فوق كتفها إلى وجود حقيقى يكون هو المطلق، إن الظاهرة هى ما هى مطلقًا لأنها تنكشف كما هى، والظاهرة يمكن دراستها ووضعها كما هى لأنها تدل على نفسها دلالة مطلقة.

وبهذا تسقط ثنائية القوة والفعل، فكل شئ بالفعل، وليس وراء الفعل قوة، ولا "حال"، تدل على نفسها دلالة مطلقة"[٣٠].

فالأشياء لا تبطن خلفها قوى سرية توجهها فكل من الروح والمادة، والقوة والطبيعة وغيرها لم تكن إلا مفاهيم مجردة وعامة تشير إلى علاقات بين ظواهر، هى الوحيدة التى تملك صفة الوجود.

وبذلك يكون "سارتر" قد جعل الوجود، هو الوجود بالفعل فقط، رافضًا الثنائية الأرسطية، (الفعل – القوة)، وما كان يتبعها من وجود بالقوة، ووجود بالفعل ولكن هل يكون "سارتر" بذلك قد حل المشكلة، مشكلة الثنائية؟

يجيب "سارتر": "يلوح بالأحرى أننا حولناها إلى ثنائية جديدة هى ثنائية المتناهى واللامتناهى، إن الموجود لا يمكن رده إلى سلسلة متناهية من التجليات لأن كل واحد منها هو علاقة بذات فى تغير مستمر"[٣١]، كما يخرج من ذاته لتكوين

موجود متعال"[٣٢]، وبذلك يكون قد استبعد الحل المثالي للمشكلة، ولا وجود عند "سارتر" (لوجودين منفصلين): الموضوع (الأشياء)، والذات أو الوعي، فالوعي ليس إلا "لا وجودًا" يعيش على الموجودات، ولا وجود لمسافة فاصلة بينه وبين الأشياء، ولا يمكن أن ينشأ بينه وبينها تعارض ما"[٣٣] ومشكلة المعرفة في وضعها التقليدي زائفة، فلا يمكن تفسير الوجود بالمعرفة وحدها، "فوجود الظاهرة لا يمكن أن يرد إلى ظاهرة الوجود"[٣٤].

والوجود يسبق الماهية، وكل وجود يتضمن ماهيته، فالوعي غير ممكن قبل أن يوجد، ذلك لأن "وجوده هو ينبوع إمكانه وشرطه، لأن وجوده هو الذي يتضمن ماهيته"[٣٥] كما يرى "سارتر"، إذ كتب أيضًا:

ما الذي نعنيه هنا حين نقول بأن الوجود يسبق الماهية؟

What is meant here by saying that existence pereceeds essence?

إن ذلك يعني أنه قبل كل شئ، يوجد الإنسان Man Exists، يقلق، يظهر في الحياة، ثم يحدد نفسه، وإذا كان الإنسان وفقًا للتصور الوجودي عنه؛ لا يمكن تعريفه Is Indefinable فذلك لأنه في البدء لا شئ Nothing.. وفيما بعد يمكن أن يكونه What he will be ذلك أنه لا وجود لطبيعة إنسانية Human Nature لأنه لا وجود لإله God ليتصورها. فالإنسان ليس موجودًا فقط كما يتصور ذاته، ولكن أيضًا كما يريد هو نفسه أن يكون، بعد أن تكون ذاته قد وجدت"[٣٦].

وبهذا التصور فإن "سارتر" يرى أن وجوديته أكثر انسجامًا من سواها، ذلك أن عدم وجود (إله)، أو عدم الاعتقاد في وجوده، يجعل سبق وجود الإنسان على ماهيته أمرًا ممكنًا، ويؤكد أن الإنسان مشروع، وهذا المشروع يسبق في وجوده كل

ا عداه، "فالإنسان سوف يكون ما شرع أن يكون Man will be what he will have plane to be"[37].

وهو مسئول عن وجوده الفردى، وأيضًا عن جميع البشر. فالعلاقة بين ذاتى وبين الغير تبدو فى صورة صراع، لأن "ما يجرى على ذاتى يجرى على الغير. وكما أحاول أن أسيطر على الغير أو أتحرر من ربقته، كذلك يحاول الغير أن يسيطر على أو يتحرر من قبضتى، فالصراع بيننا فى حركة الشد والجذب لا ينقطع"[38].

ولذا فالاختيار الذى يقوم به إنسان لا يقوم به لنفسه فقط وإنما يختار لجميع البشر "ونحن نختار دائمًا ولا شئ يمكن أن يكون خيرًا بالنسبة لنا، دون أن يكون خيرًا بالنسبة للجميع We always choose good and nothing can be good for us without being good for all"[39].

فسلوكى تجاه موقف من المواقف إنما هو سلوك إنسانى شامل، لأن مسئوليتى تكون عن نفسى، وعن الآخرين، واختيارى اختيار للإنسانية جمعاء، وأنا عندما أختار، وأحس بأننى ولا أحد سواى هو المسئول عن هذا الاختيار، والذى لم أختره لنفسى – فقط – بل للإنسانية جمعاء، فإن ذلك يوقعنى فى الكآبة والإنسان عميق الكآبة، لأنه يكون فريسة لشعور متعاظم بالمسئولية.

"وليست الكآبة anguish التى نعنيها من النوع الذى يؤدى إلى الدعة أو الجمود Leads to quiestism, to inaction إنما هو نوع من الكآبة البسيطة Simple sort of Anguish التى يشعر بها كل إنسان يتحمل المسئوليات"[40].

أما كون الله غير موجود، فإن هذا يؤدى إلى نوع من السقوط De laissement وهذا يختلف، بل ويناقض "نوعًا خاصًا من الأخلاق العلمانية Moral

Laique (Secular Ethics) التى تود أن تلغى Abolish فكرة الله بسهولة مبالغ فيها"[41].

وقد عانت الفلسفة الوجودية كثيرًا من سوء الفهم، على حد قول "سارتر"، مما أدى إلى اتهامها بالخمول والكسل والتواكل، والرضا بالأمر الواقع، مما اضطر "سارتر" إلى الردّ على ذلك قائلاً، "إن المذهب الذى أمثله يواجه الجمود بعنف، ذلك أنه يعلن صراحة أنه لا حقيقة إلا فى الفعل There is no Reality except in Action وعلاوة على ذلك، فإنه يضيف: الإنسان لا شئ ماعدا مشروعه، وهو لا يوجد إلا بمقدار ما يحقق ذلك المشروع، وعلى ذلك، فهو ليس إلا مجموعة الأفعال المكونة لحياته"[42].

ويذهب "سارتر" إلى أبعد من ذلك، حين يقرر أن ما يفزع البعض عند اطلاعهم على نظريته هو مناقضتها للجمود والخمول والكسل. فالوجودية عندما تظهر الضعف الموجود فى الإنسان والفساد الذى يشمله، لا تبغى من وراء ذلك ترسيخ مفاهيم، توحى بأصل هذا الضعف أو ذاك الفساد فى الجنس البشرى، كما يفعل المثاليون، ولكنها تريد أن تقول أن هذا الإنسان الضعيف أو الفاسد، يتحمل مسئولية ضعفه أو فساده كاملة، وفى وسعه تجاوز هذا الفساد أو ذلك الضعف."فلا يمكن أن نعتبر الوجودية محاولة لتثبيط عزم الإنسان An Attempt to Discourage Man Action، ذلك أنها تنبؤه Tell him، بأن أمله الوحيد يكمن فى فعله، والذى يعتبر الشئ الوحيد الذى يجعل الإنسان قادرًا على العيش"[43].

وفى وجودية سارتر تأتى الذاتية لا لكون الوجودية فلسفة برجوازية، وإنما لأنها فلسفة واقعية تعتمد الحقيقة ركيزة لها – على حد تعبير "سارتر" – وذلك لأن هذه الذاتية لا تلغى وجود الآخرين، بل إنها ترى "فى وجود الآخرين شرط

وجودى، وشرط معرفتى لنفسى وفى هذا الوجود فإننى باكتشافى لوجودى الداخلى My Inner Being فإننى اكتشف الآخر، كحرية Like a Freedom، فى نفس الوقت، موجودة فى مواجهتى حيث تفكر وتريد Thinks and Wills فقط من أجل for أو ضد Against ذاتى. وهكذا فلنعلن اكتشاف عالم – ما – نسميه، عالم الذاتية الداخلى، ذلك العالم الذى يقرر فيه الإنسان (ما يكون what he is)، وما يكونه الآخرون what others are بالإضافة إلى ذلك أنه من المستحيل أن نجد فى كل إنسان ماهية كونية Universal essence والتى يمكن أن تكون طبيعة إنسانية، ذلك أن ما يوجد هو كونية الظروف الإنسانية، وليس مصادفة أن يتحدث مفكروا اليوم، عن ظرف الإنسان لا عن طبيعته، وهم يعنون بالظرف الإنسانى جميع المحددات الأولية a priori limits التى تحدد موقف الإنسان الجوهرى فى الكون"(٤٤).

فالإنسان لم يكن إنسانًا تام التكوين، بل هو كائن يتكون، وفى ظل ظروفه الضاغطة عليه، والمحيطة به ليس لديه إلا أن يختار بين موقف وموقف واختياره، كما يؤكد ذلك "سارتر" لا يمكن أن يكون سوى الحرية، ذلك أن الحرية فى كل الظروف لا يمكن أن تريد إلا ذاتها، وإذا كان للإنسان حرية وضع القيم الخلقية، فإنه بذلك لا يستطيع أن يقرّ سوى الحرية"(٤٥).

لقد كان ظهور التيار الوجودى منذ "كيركجارد" ونيتشه كثورة صارخة ضد النظم الآلية والمطلقة التى تكبل حرية الإنسان فحمل الوجوديون رسالة التدعيم لحرية الإنسانية، ممثلاً فى أفراده، فالحرية فى نظرهم هى المعنى المساوق الموجود"(٤٦).

فقد كانت وجودية "كيركجارد" تحرص على التفرد، "كيما يكون الفرد موجودًا بمعنى الكلمة، ولذا فهي تدعو إلى العزلة، تلك العزلة التي يشعر فيها الإنسان بفرديته وباتصاله بالمطلق، وتأبى أنصاف الحلول، والمجتمع"[٤٧]، والإنسان لا يمكن أن يكون إلا حرًا، لأن حريته هي عين وجوده، وقد كان "كيركجارد" يرى في أي نظام شعبي صورة حقيقية للجحيم[٤٨]، وهذا المعنى سوف يستعيره "سارتر" منه، مع بعض التعديل عندما يطرح مفهوم "الجحيم هو الآخرون" سواء في فلسفته، أو في مسرحياته، ولاسيما مسرحية "الأبواب الموصدة".

أما "كارل ياسبرز" فقد قرر بأن الحرية تندّ عن كل برهان عقلي، فهي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالذات، كما ترتبط بالزمان، فالحرية "توجد فقط بوصفها وجودًا ماهويًا في الآنية المتزمنة بالزمان Zeitdasein [٤٩]"كما ربط بين الحرية والذنب Schuld فلأني أعرف أني حر، فإني أسلم بذاتي بوصفها مذنبة، وهو في هذا يذكرنا بـ "كيركجارد" الذي يرى أنه "يجب على الإنسان المسيحي أن يكون أداة الحرية في تحقيق مملكة الله على الأرض Archistian man ought to be "freedom's ordinary" in realising the kingdom of God on earth"[٥٠].

وقد رأى "هيدجر" أن الحرية جوهر الإنسان، وماهيته، وهي التي تميزه عن سائر الموجودات، فالموجود المتفتح فقط هو الموجود الحر، والحرية هي القدرة على التفتح وتشهد القدرة على التخيل على حرية الإنسان. فالحرية هي المعنى المساوق للوجود والتخلي عن الحرية يعني تخلي الإنسان عن إنسانيته، فالإنسان محكوم عليه بالحرية،[٥١] هذا المعنى الذي سوف يردده "سارتر" كثيرًا.

وقد جاء "سارتر" في البداية ناقدًا لرأى "ديكارت" فى الحرية، فى مقاله "الحرية الديكارتية" إذ رأى أن "الحرية عند "ديكارت" كلية، ولكنها ليست مطلقة Not Absolute، فما تم من تمييز، سواء عند "ديكارت" أو "الرواقيين" Stocis ليس إلا تمييزًا خادعًا بين الحرية والقدرة – فى العالم – فأن تكون حرًا ليس – بالمرة أن تكون قادرًا على فعل ما يريده أحد منك، ولكن أن تكون قادرًا على أن تريد ما يمكن أن يفعله أى شخص To be free is no at all to be able to do what one wants, but it is to be able to do what one can do. (Pauvoir fair ce qù on veut, Vouloir ce qù on peut)"[٥٢].

وقد كان "سارتر" يرى فى الحرية الاستعداد للانخراط فى العالم، وإن كان قد رأى فى أعماله المبكرة بأنها "تتحقق على مستويين من مستويات الاختيار، أحدهما: يمكن أن يختار بالاتجاه مباشرة نحو الإدراك، والواقعى، والفعل، والرغبة، والحقيقة والأخلاقية، ومن ناحية أخرى فإنه يمكن أن تقوم محاولة للهروب من هذه السلسلة من التعقيدات الموجودة فى العالم الواقعى إلى النقاء السلبى، بالاتجاه نحو التخيل Imagination، والانفعال، نحو غير الواقعى والتأمل، نحو الخطأ والشر Evil والفن"[٥٣].

وإذا كانت الحرية، تصح تعريفًا للإنسان، لأنها تنبع من ذاته، ولأنها هى هو "إننى ملزم بأن أريد حرية الآخرين فى الوقت الذى أريد فيه حريتى، ويمكننى أن أجعل الحرية هدفًا لى My goal، إذا جعلت حرية الآخرين هدفًا لى أيضًا"[٥٤].

والإنسان، إذا كان لا يمكن أن يكون إلا حرًا، فإنه بوجوده، الذى يتضمن عدمه يكون حرًا، "فالحرية ليست وجودًا ما، إنها الوجود الإنسانى، أعنى عدم وجوده، ولو تصور الإنسان أولاً ملاءً، فسيكون من غير المعقول، أن نبحث فيه، بعد

لأى، عن لحظات أو مناطق نفسية سيكون فيها حرًا، وإلا لكان ذلك شبيهًا بالبحث عن الخلاء فى إناء ملأناه من قبل حتى الحافة - والإنسان لا يمكن أن يكون حينًا حرًا، وحينًا آخر عبدًا إنه بأسره دائمًا حرّ، أو هو ليس شيئًا"[٥٥]، فليس ثم فارق بين الإنسان، وكونه حر بل "والحرية ليست حرة فى ألا توجد، ولا ألا تكون حرة"[٥٦].

ولقد أكد "سارتر" كروائى على أهمية الحرية فى حياة شخصياته: "فدروب الحرية" "تعتبر دراسة لمختلف الطرق التى يسلكها الناس فى تأكيد أو إنكار حريتهم"[٥٧].

والحرية عند "سارتر" مصحوبة بالقلق، لأنه الحالة التى يدرك فيها الإنسان حريته المطلقة، لأنه (تجاه القلق لا يوجد إلا واحدًا من موقفين: إما أن ينهزم الإنسان وعندئذ يختفى وراء دوره الاجتماعى، وهذه هى "القذارة" أو "روح الجد" أو "البرجوازية" كما يصورها "سارتر" فى هذه المرحلة - وإما أن يتحمل مسئوليته كاملة، وهى مسئولية مرهقة لأنها بسعة العالم الإنسانى، ولما كان محكومًا عليه "على الإنسان" أن يكون حرًا فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم، وهذا ما يسميه "سارتر" الوجود الصادق، أو الحق وهو أساس الأخلاقية الوجودية"[٥٨].

وإذن فالحرية مشروع فتح على الحرية ذاتها، فلا يوجد حولها إلا الحرية، ولهذا فإن الحرية - الإنسان، أو الإنسان - الحرية، يحمل على كاهله عبء العالم الإنسانى برمته.

"والواقع أن "سارتر" حين يقرر أن الإنسان حر، فإنه يعنى بذلك أن الله غير موجود لأن البشرية عنده إنما تقوم على أنقاض الحرية الأهلية، وإن كان "ديكارت" قد ذهب إلى أن معيار الحقيقة هو إرادة الله الحرة. فإن "سارتر" يؤكد أن الإنسان نفسه هو الذى يبدع القيم، وهو الذى يفصل فى الحقيقة"[٥٩].

إن فلسفة "سارتر" بذلك تُعلى من الوجود الإنسانى، وتجعل الإنسان مبدعا للقيم كما يتضح "أن فكرة القيم Idea of values نسجت من فكرة "سارتر" عن الفعل الحر Free Action والذى يمثل فعلا قصديًا Intentional action"[10].

كما يؤكد "سارتر" بأنه لا قيمة للحياة بدون الإنسان، كما أنه لا وجود لقيم قبلية ذلك أن مبدع هذه القيم (القبلية) لا وجود له فى فلسفة "سارتر".

يكتب "سارتر": "ليس للحياة أى معنى قبلى Apriori فقبل أن تأتى للحياة، الحياة لا شئ Life is nothing. إنك أنت الذى تمنحها المعنى، والقيمة لا شئ أيضًا إلا بالمعنى الذى تختاره لها، وبهذه الطريقة ترى أنه توجد إمكانية إبداع المجتمع البشرى"[11] وهكذا فلا وجود لقيم شاملة، أو أخلاق مطلقة.

وقد نتج عن آراء "سارتر" السابقة، إن اعتبره البعض كاتبًا أخلاقيًا، بينما رأى فيه البعض الآخر، كاتبًا (موصوفًا باللاأخلاقية)، فما مغزى ذلك؟

كتب، "ر.م. البيرس": "ينتمى سارتر إلى الأخلاقيين، وهو أخلاقى، أى أنه كاتب يهتم فقط بالمراقبة والتصوير والحكم عند اللزوم على السلوك البشرى، وليس لديه أية نزعة للتبسيط الملاطف فى وصف أية مشاهد غير الإنسان، وهو لا يحب وصف الطبيعة أو الحيوان، أو الحياة المادية، أو العالم، إن عالمه الوحيد هو الإنسان، بل الإنسان البالغ الواعى الذى تطارده الحياة الذى هو قادر على أن يرسم مشكلاتها"[12].

ولكن إذا كان قد رآه (ألبيريس) كاتبًا أخلاقيًا، فكيف اتهم باللاأخلاقية؟

يجيب (ألبيرس) نفسه على هذا السؤال قائلاً: "ومع ذلك فليس هناك أى تناقض فى أن يكون "أخلاقى" اتهم "باللاأخلاقية"، إن مراقبة الإنسان وتصويره والحكم عليه لا يقتضى بالضرورة الحكم عليه وفق مقاييس يصفها المجتمع بأنها

"أخلاقية"، والواقع أن تهمة "اللاأخلاقية" التى وجهت غالبًا إلى "سارتر"، لا يمكن أن تفهم إلا إذا عرفنا أنها تمت إلى ثلاثة أسباب متميزة"[٦٣]، وهى أن "سارتر" يعرض الحقيقة الإنسانية كاملة، وأنه يتبسط فى تصوير بعض المظاهر تبسيطًا واضحًا مما يكسبها سحرًا وهالة عاطفية وأخيرًا فهو يحكم، ويوحى بطرائق معينة للسلوك، مما دفع الكنيسة الكاثوليكية إلى وضع أعمال "سارتر" على لائحة المحرم.

وقد تسائل "لوك لوفافر"، فى كتابه "سارتر والفلسفة" عن كيفية تفضيل الوجودى فى فلسفته الأخلاقية "لمشروع إنسانى معين على مشروع آخر؟ فالتفضيل يفرض مفهوم القيمة القبلية، وهذا يفرض مفهوم الكيفية، أى مفهوم تعيين جديد يحقق الذات الإنسانية ولكن هذه المفاهيم مقصية كلية من مذهب "سارتر"، فهو لذلك يقول "إننا لا نؤمن بالتقدم، والتقدم فى نظرنا مجرد تحسن"، وهكذا أصبحنا بعيدين عن المفهوم الإنسانى الصحيح وعن الأخلاق الكونية التى تربى الإنسان من أجل تحقيق نموه الكيانى نموًا منسجمًا نحو الكمال والغبطة"[٦٤].

ولعل تصور "لوك لوفافر" لأخلاق كونية لا مجال له فى فلسفة "سارتر" التى تنكر التصور القبلى للأخلاق، وترى أن الإنسان يختار أخلاقه L'Homme choisit sa morale وهو مبدعها أيضًا، وهو يختار، للبشرية جمعاء فى اختياره لذاته "فمن الواجب أن يحترم كل شخص حرية الآخرين، ويتحد معهم فى هدف مشترك Common Goal"[٦٥] والإنسان كائن حر، أو هو "الحرية"، كما أن "الحرية شرط الوجود، وهى غير محددة وغير قابلة للتحديد Undetermined and undeterminable"[٦٦] وليس لها أى معنى قبلى، وبذلك ينتفى البحث عن التواطؤ مع الأفكار التى كانت تدعو لها الكنيسة، والتى جعلت أفكار "سارتر" على لائحة المحرم.

الثورة والمادية

إن "سارتر" الذى ألف "الوجود والعدم" لم يكن الفيلسوف المنعزل، وإنما كان منخرطًا فى الحياة اليومية، وقد صهرته فترة الاحتلال النازى لفرنسا، فصار مناضلاً وسياسيًا، وكان بحق فيلسوف موقف، وقد جعله هذا فى حوار دائب مع الماركسية والماركسيين، ينتج عنه أحيانًا اتفاق ما على برنامج عمل، وأحيانًا أخرى تحدث القطيعة وكان هذا يحدث على المستويين، النظرى، أو العملى.

يكتب "سارتر" فى "المادية والثورة Materialism and Revolution":

"وفقًا لرأى "أ. ماتيس A.Matheiz" فإن الثورة تحدث عندما يصاحب التغيير فى المؤسسات تغير جذرى فى نظام التملك، والشخص أو الحزب الذى تهيئ أعماله عن عمد لثورة كهذه – سنسميه ثوريًا"[٦٧].

والثورى بالضرورة ينتمى إلى هؤلاء المضطهدين، وإن كان الاضطهاد لا يكفى ليدفع للثورة – كحال اليهود مثلاً – أو الأقليات العنصرية، ولهذا فالثورى يجعله وضعه لا يشارك المضطهدين امتيازاتهم، "أى أن الثورى Revolutionary ينتمى إلى هؤلاء الذين يعملون عند الطبقة المسيطرة Dominant Class"[٦٨] وإذا

كانت الطبقة المسيطرة فى المجتمعات الصناعية الحديثة هى "الطبقة البرجوازية"، فالثورى إذن هو "البروليتارى" ومن هناك فهو مضطهد وفى نفس الوقت منتج، وهو ثورى بقدر تطلعه إلى تغيير وضعه وتجاوزه إلى وضع جديد، "وهكذا يحرر الثورى، من اللحظة الأولى، بفضل اندفاعه إلى المستقبل من الانسحاق الذى يفرضه عليه المجتمع"[٦٩].

فالثورى يعى أن حل معضلته – أى تحريره – لا يأتى من دمج نفسه مع الطبقة صاحبة الامتياز، وإنما يأتى بتضامنه مع المضطهدين من زملائه العمال، وضد الطبقة صاحبة الامتياز، وهذا يدفعه إلى طلب فلسفة ثورية، فلسفة تكون هى نفسها عملا، "إنها تكمن فى اللحظة الأولى للعامل الذى ينضم إلى الوضع الثورى، لأن أى تخطيط لتغيير العالم لا يمكن الفصل بينه وبين نوع من الفهم الذى يكشف العالم من وجهة نظر التغيير الذى يراد تحقيقه"[٧٠].

فالنظرية الثورية على النقيض من النظرية المحافظة التى تقول بالمعرفة أولاً فتحدث تأثيرًا سلبيًا بنسبتها إلى الشئ جوهرًا سكونيًا صرفًا، فإنها (أى الفلسفة الثورية) تنادى بالعمل، وتعى نفسها كفعل As Action، ولذا فهى تتفوق، ويرى "سارتر" أنه "لما كان الثورى Revolutionary يحتاج إلى التمييز بين الحقيقى والزائف، فإن هذه الوحدة بين التفكير والفعل Thought and Action تستدعى وجود نظرية مذهبية جديدة عن الحقيقة Truth"[٧١].

ولكن ما هى تلك النظرية الجديدة؟

ألا يقترب "سارتر" كثيرًا من المادية؟

فهو يستعير منها كل شئ، صراع الطبقات، العمل، وكافة تحليلات الفلسفة المادية، ولكنه مع ذلك يتعامل معها بحذر ومن وجهة نظر نقدية، والتى تبدو واضحة وجلية، فى "المادية والثورة". ولعل هذا يعكس بعض التخوف الذى يشمل الكثير من المثقفين الغربيين، والذى وصفه "تشارلز فرانكل Charles Frankel" بوضوح فى كتابه "أزمة الإنسان الحديث The Case for Modern Man" إذ كتب: "إننا نحسب أن خوفنا من الماركسية إنما يعكس Refelects اهتمامًا بها، وشعورنا الحاد بأنها تقدمت علينا خطوة فى تلبية الحاجة التى نشعر بها جميعًا، وهى بعض المعرفة للهدف الذى نتجه إليه وطريقة الوصول إليه"[٢٢].

فقد قدم "سارتر" فى "المادية والثورة" بعض الانتقادات التى وجهها إلى الماركسية ناقدًا تصورها عن القانون، وعلاقة المجتمع الذى تريد تأسيسه بالعالم الطبيعى، وعلاقة ذلك كله بالوعى الثورى، فكتب:

"تُرى، هل الأسطورة المادية Materialism Myth، والتى ربما كانت مفيدة ومشجعة، هل تبدو ضرورية حقًا؟ إن وعى الثورى يتطلب أن تكون امتيازات الطبقة المضطهدة Oppresor Class لا مبرر لها Unjustifulable، وأن تكون طارئية وجوده هى نفسها طارئية وجود مضطهديه، وأن يكون نظام القيمة The System of the value الذى يعيده أسياده بغرض إضفاء الصفة القانونية De Jure على واقعية De Facte امتيازاتهم يمكن تجاوزه إلى تنظيم للعالم لم يوجد بعد، لكنه سيلاشى كل امتيازاتهم قانونيًا وواقعيًا، In Law and In Fact، ولكن

وضعه تجاه ما هو طبيعى Natural، هو بوضوح، وضع مردوج، فهو من جهة يغرق فى الطبيعة ومعه أسياده، ولكنه من جهة أخرى صرح بأنه يريد أن يحل محل البناء غير العقلانى الذى بنته الطبيعة، والتعبير الماركسى لوصف مجتمع المستقبل هو ضد الفيزيقى Anti Physics وهذا يعنى أن الماركسية تريد تشييد نظام إنسانى Human Order من شأن قوانينه أن تنفى القوانين الفيزيقية، ومن المحتمل، أن نفهم وفقًا لهذه الحقيقة - أن هذا النظام قد نتج فقط من الخضوع لمشيئة الطبيعة، ولكن فى الحقيقة، يجب أن يتصور هذا النظام فى الطبيعة، ذلك أنه فى المجتمع المضاد للطبيعة يسبق مفهوم القانون تأسيسه Establishment ولكن، الآن ووفقًا للمادة فإن القانون يشرط مفهومنا عنه"[٣٣].

والمجتمع الذى تتصوره المادية - هكذا - سوف يكون مجتمع الغايات، والعودة إلى القيم يمكن أن يفتح الباب لتضليلات جديدة، والثورى الذى يضحى من أجل المجتمع لم يوجد بعد، ولذا وجب تنمية الأسطورة المادية، لأن هذا واجب الفلسفة الثورية، وتوضيح مفهوم أن الإنسان لا مبرر لوجوده، وأن هذا المفهوم لم ينشأ بالعناية الإلهية، وعلى هذا فإن أى نظام، ما دام نظامًا إنسانيًا، فإنه يمكن تجاوزه إلى نظام آخر، وبالتالى فالقيم ليست إلا انعكاسًا لأوضاع اجتماعية، يمكن تجاوزها أيضًا.

ولعل هذا رغم أنه يوجه بصورة انتقادات للماركسية، إلا أنه يعكس تأثرًا عميقًا بهذه الفلسفة، رغم أن "سارتر" ينعت الماركسية بالأسطورة، هذه الصفة التى رددها فى أكثر من موضع فى "المادية والثورة" إذ يقول: "ولو كان حقًا أن المادية بتفسيرها الذى يرد الأعلى Upper term للأدنى Lower term هى الصورة الملائمة Convenient Image للتركيب الاجتماعى الحالى، فإنه لمن الجلى أنها

ليس إلا محض أسطورة بالمعنى الأفلاطونى للكلمة. وبالنسبة للثورى فلا حاجة للتعبير الرمزى Symbolic Expressions للوضع الحالى، إنه فى حاجة إلى التفكير الذى يمكنه من صنع المستقبل، والآن تفقد الأسطورة مغزاها فى مجتمع بلا طبقات Classless Society حيث لا وجود فيه للأعلى أو للأدنى"[٣٤].

ويرد "سارتر" على القول الذى تردده المادية – على حد قوله – بوجود طبيعة إنسانية يحجبها الاضطهاد بتساؤله عن ماهية تلك الطبيعة الإنسانية خارج وجود المحسوس الراهن؟ وقد علمنا من قبل أن "سارتر" رفض تعبير الطبيعة الإنسانية ووضع مكانها تعبير الشرط الإنسانى[٣٥].

ويسوى "سارتر" بين المادية والمثالية، إذ يرى أن الثورى ينفر منهما معًا، لأنهما يصوران التغيرات الحاصلة فى العالم على أنها "محكومة بالأفكار Controlled by ideas أو فى أحسن الأحوال أنها تغير فى الأفكار فحسب، فالموت والبطالة والجوع ليست أفكارًا بل وقائع يومية معيشة"[٣٦].

ويرى "سارتر" أن الالتباس ينجم عن هدف المادية التى تريد أن تكون عقيدة طبقية وفى نفس الوقت تكون تعبيرًا عن الحقيقة المطلقة. وهذا يصطدم – فى رأى "سارتر" مع الثورى الذى يرفض الحقوق والواجبات المقدسة، ويتمرد عليها، متجهًا إلى الحرية محتملاً مسئولية مصيره، لأن قضيته فى جوهرها هى قضية البشرية جميعًا، وهو عكس البورجوازيين الذين يدافعون عن امتيازاتهم الطبقية، يبغى تحطيم الطبقات وليس النضال من أجل طبقة.

و"سارتر" إذ يجعل فلسفته فوق الطبقات، فإنما اختلف مع الماركسية، التى ترى أن الأيديولوجيات، بالضرورة طبقية، وأن الوصول إلى مجتمع لا طبقى

Classless يأتى بعد العبور فوق المجتمع الاشتراكى، الذى تكون فيه السلطة لطبقة واحدة، هى طبقة البروليتاريا التى تفرض ديكتاتوريتها.

وقد أرجع بعض الباحثين موقف "سارتر" من الماركسية إلى أنه بالإضافة إلى أن معاصريه فى الجامعة "قد تعلموا بواسطة أناس كان يتملكهم الرعب من الديالكتيك، ذلك أن هيجل Hegel لم يكن معروفًا لهم، وماركس" Marx لم يكن يدرس أصلا وقد قرأ "سارتر" رأس المال Des Kapital بينما كان يجهل الديالكتيك، وفهمه فهمًا أكاديميًا Accademically، ولذا لم تحدث القراءة لديه أى تغيير بذكر، فقد كان اعتقاده الخاطئ هو ومعاصروه، أن بالإمكان دراسة "ماركس" كما يدرس أى إنسان أى فلسفة أو سوسيولوجيا Sociology أخرى"[٣٢] وقد رجع التغيير الذى اعترى تفكير "سارتر" إلى فترة الحرب، التى جعلته يتعامل مع الماركسية من خلال حضورها القوى والمؤثر لدى كتلة العمال، وازدياد نفوذها فى فترة المقاومة.

وإذا كان "لينين Lenin" قد كتب فى (المادية والمذهب النقدى التجريبى Materialism and Empirio – Criticism محددًا العلاقة بين المادة والتفكير، كما يأتى: (وفقًا لرأى "افينريوس Avenarius" فإن المخ ليس هو عضو التفكير، كما أن التفكير ليس وظيفة للمخ The brain is not the organ of thought and thought is not the function of the brain وإذا عدنا إلى "انجلز Engles" فإننا نجد النقيض من ذلك، فى صورة مادية، إذ يقول "انجلز"، فى "ضد دوهرنج Anti Duhring" أن التفكر والوعى، نواتج للمخ الإنسانى Thought and Consciousness are Products of the Human Brain،

وقد كررت هذه الفكرة مرات فى ذلك الكتاب، وفى "لودفيج فيوراخ – Loudwing feurbach" أيضًا[٧٨].

إذا كان هذا هو رأى "لينين"، فى العلاقة بين المادة والفكر، والذى يعتبر ترديدًا حرفيًا لما قاله "فردريك انجلز"، فإن "سارتر" يسخر من ذلك قائلاً:

"وإننى لأتساءل: وكيف لا ينزلق المادى إلى الميتافيزيقا عندما يرد الفكر إلى المادة مع أنه يتهم المثاليين بها عندما يردون المادة إلى الفكر. والتجربة لا تؤيد المذهب المادى كما أنها لا تؤيد الاتجاه المناقض له. وإنما تنحصر نتيجة التجربة فى التأكيد على وجود صلة وثيقة بين الموضوع السيكولوجى والموضوع الفسيولوجى. ويمكن تفسير هذه العلاقة بآلاف التفسيرات. فإذا كان المادى يدعى أنه متأكد من مبادئه، فإن تأكيده ليس له إلا مصدر واحد فقط هو الحدس Intuition أو الاستدلال القبلى a Priori أى الاستدلال الصادر عن التفكير التأملى الذى يرفضه المادى نفسه.

والآن فإننى أرى أن المادية تمثل نوعًا من الميتافيزيقا يحتجب وراء الوضعية Hiding behind positivism بل إنها نوع من الميتافيزيقا هادم لنفسه Self – destructive[٧٩].

وفوق ذلك فإن "سارتر" يرى أن المادى يولى الإنسانية والذاتية ظهره وكذلك العلم وينكر وجود الله ثم يحل نفسه محل الله، وهو – أى المادى – ذو مذهب عقلى ينتقل بشكل جدلى، من العقلانية إلى اللاعقلانية، ويهدم نفسه بنفسه لأنه إذا كان "الوضع السيكولوجى Pyscholoical يحدده الوضع البيولوجى Biological، والبيولوجى مشروط بالوضع الفيزيقى Physical للعالم، فإننى أرى أن الذهن الإنسانى يمكن أن يعبر عن الكون كما يعبر المعلول عن علته، ولكن ليس

كما يعبر التفكير عن موضوعه، ويكون سؤالنا كالآتي، كيف يتسنى للعقل الأسير الذى تتحكم فيه الأشياء الخارجية وتتحكم فيه أيضًا سلسلة من العلل العمياء A Series of Blined Causes أن يظل عقلاً؟ وكيف يتسنى لى أن أعتقد فيما يرمى إليه استنتاجى، إذا كان ليس إلا نتيجة لما أودعه فى نفس الحادث الخارجى، وإذا كان - على حدّ قول "هيجل" العقل قطعة من العظم Reason is a bone" فكيف تكون محصلة الشروط، هى أيضًا، مفاتيح الطبيعة؟"[٨٠].

ولعله يتضح من الفقرة السابقة، أن "سارتر" لديه فكرة مشوهة عن المادية الجدلية (استقاها من كتب الفلاسفة المثاليين، بدليل أننا نراه يتصور الماركسية على أنها مجرد مادية تفسر الوعى بالمادة، وتؤمن بضرب من العلية الميكانيكية، وتحاول دائمًا أن تفسر الأعلى بالأدنى على طريقة "أوجست كونت"[٨١] وإن كان "سارتر" قد حاول دائمًا الفصل بين الماركسية المعاصرة، والتى وقعت تحت تأثير "الستالينية" وما فرضته من مفاهيم دوجماطيقية Dogmatic، مرتدة بالماركسية إلى نوع من المادية الميكانيكية وبين ماركسية "ماركس" الديالكتيكية، مفرقًا بينهما دائمًا.

وقد سخر "سارتر" من "لينين" حين كتب: (وفوق ذلك، نلاحظ أن الطريقة التى تحدث بها لينين عن وعينا: (بأنه ليس إلا انعكاسًا للوجود، وفى أحسن الأحوال هو انعكاس دقيق it is only the Reflection of Being, in the Best of Cases Approximatily Exact Reflection ولكن من الذى سيقرر أن الحالة الحاضرة، والمادية، بشكل خاص، هى أحسن الأحوال)[٨٢].

ويرى أن العلم نقيض الديالكتك، ويسخر من محاولة تأسيس علم نفس على أسس من المادية الجدلية، فيقول، "والمستر نافيل Naville المادى، لكى يؤسس علم النفس المادى Scientific Psychology يتجه نحو السلوكية

Behaviourism التى ترى أن السلوك الإنسانى هو مجموعة من الانعكاسات الشرطية Condition Reflexes[٨٣].

ويصل "سارتر" إلى القول بأن المادية هى النموذج الأمثل للقضية التركيبية الزائفة، ويركز "سارتر" على الفهم "الستالينى" للعلاقة بين البناء الفوقى والبناء التحتى، الذى حول العلاقة إلى نوع من الميكانيكية ينطوى على قول جازم بالحتمية، تقترب من الحتمية اللاهوتية أو القدرية، مما حول الماركسية إلى فلسفة ينتفى فيها الجدل، وذلك بجعلهم الاقتصاد عنصرًا حاسمًا ووحيدًا، فى الصراع بين الطبقات، رغم أن "فردريك انجلز"[٨٤] قد حذر من ذلك فى رسالة له إلى "جوزف بلوخ فى ٢١ سبتمبر ١٨٩٠.

ويصل "سارتر" فى نهاية "المادية والثورة" إلى القول بأنه إذا كانت المادية تشكل الإنكار الراديكالى لحرية الإنسان، فإنها رغم ذلك تحوى مضمونًا يلائم تنظيم وتعبئة القوى الثورية، وتمتلك أواصر قوية مع الطبقة المضطهدة، فإنها ربما تكون، نظرًا لذلك، مشتملة على بعض الحقيقة، وإن تكن – فى رأيه – غير صادقة تمامًا كمذهب، ولذا فهو يطرح مهمة إعادة بناء المادية على "الفيلسوف" الذى يحررها من كل ما يرهقها، لفصل المادية المشوهة ويصوغ لنا فلسفة تصف العلاقات الإنسانية وصفًا حقيقيًا، فلسفة شاملة متكاملة.

ولكن ما هى هذه الفلسفة؟

يجيب "سارتر" بأنها: "قبل كل شئ طريقة خاصة تعى الطبقة الصاعدة بها نفسها"[٨٥]، وعلى هذه الفلسفة أن تعمل كمرآة تعكس عملية تجميع الفلسفة المعاصرة يقوم فيها الفيلسوف بدور الموحّد للمعارف من خلال مخطط محدد، يعبر عن الطبقة

الصاعدة وسوف تظل أية فلسفة، فلسفة ذات فعالية ما دام الفعل الهادف "البراكسيس Praxis الذى أطلقها ويؤيدها، والذى توضحه هى نفسها، ما يزال حيًا"(٨٦).

وإذا كان "سارتر" فى (المادية والثورة) قد بدت معارضته للماركسية واضحة إلا أنه هنا، فى "مشكلة المنهج" يبدو أنه يتقدم خطوات باتجاهات الماركسية، تصل فى مواضع كثيرة إلى الحد الذى نراه ينبرى للدفاع عنها، فها هو يكتب: "إن كل مناقشة تعارض الماركسية، هى الإحياء الظاهر لفكرة من الأفكار السابقة على الماركسية، ولن يكون هذا التجاوز المدعى للماركسية فى أسوأ حالاته إلا عودة للأفكار قبل الماركسية، وفى أحسن حالاته سيكون الكشف من جديد للأفكار نفسها التى تحويها الفلسفة التى تظن أننا نتجاوزها"(٨٧).

ويزداد حماس "سارتر" للماركسية عندما يؤكد على أنه فى كل مرحلة توجد فلسفة واحدة، وهى تلك الفلسفة التى تعبر بشكل أفضل، وأكثر كمالا عن واقع المرحلة الخاص وعلى هذا فقد رأى أن "الماركسية هى فلسفة العصر (أو اليوم) Marxism is the Philosophy of today لأنها تصف فى تضاعيفها الحركة نحو الشمولية Totalization التى ترتكز عليها خبرة المجموعات الخاصة، والمجموعات الاقتصادية والفكرية"(٨٨).

وقد اعتبر "سارتر" أن (الوجودية) أيديولوجية – على حد تعبيره – وأنها نظام طفيلى يعيش على هامش المعرفة، وقد كانت قديما تعارض الماركسية، ولكنها الآن تحاول التكامل معها، وإذا أردنا أن نفهم مطامح الوجودية الحالية، فعلينا الرجوع إلى أيام "كيركجارد"، الذى إذا قورن بـ "هيجل" فلا يمكن أن تقوم له قائمة، والذى كان رفضه لـ "هيجل" إنما يقوم على "أرض من الثقافة تسودها فلسفة هيجل"(٨٩).

ويرى أن "ماركس" هو الذى حل معضلة التناقض بين "كيركجارد" وبين "هيجل"، فإذا كان قد أكد مع الأول على خصوصية الوجود الإنسانى، فإنه يؤكد مع الثانى على الإنسان المتعين فى واقعه الموضوعى.

ولكن إذا كان الاقتراب قد وصل إلى هذا الحد من الماركسية، فلماذا لم تذب الوجودية فى الماركسية؟

يجيب "سارتر" قائلاً: "هذا السؤال ظن "لوكاش" Lukacs أنه قد أجاب عليه فى كتابه الصغير المعنون (الوجودية والماركسية Extentialism et Marxism) وعنده أن المثقفين البورجوازيين اضطروا إلى التخلى عن منهج المثالية لكنهم استبقوا نتائجه وأسسه، ومن هنا تبرز "الضرورة التاريخية لإيجاد (طريق ثالث) بين المادية والمثالية فى الوجود والوعى البورجوازى فى الفترة التى تسود فيها الامبريالية"[٩٠].

ويرى "سارتر" أن تفسير "لوكاش" هذا إنما يفشل فشلا ذريعًا فى إيجاد سبب هذه المشكلة الرئيسية، فالمادية التاريخية تقدم التفسير الوحيد الصحيح للتاريخ، والوجودية هى الوسيلة الموصلة للواقع، فالماركسية بعد أن شدتنا إليها – أى الوجوديين – كما يشد القمر المد إليه، وبعد أن غيرت كل أنظارنا، وبعد أن صفت كل مقولات الفكر البورجوازى تركتنا فجأة فى العراء، لم تشبع فينا حاجتنا إلى أن نفهم، وفى ذلك الموقف الفريد الذى ألقت بنا فيه، لم يكن لديها جديدًا تعلمنا إياه، لأنها كانت قد توقفت[٩١].

وتوقف الماركسية – هذا – هو السبب فى ضرورة وجود الوجودية، لكى تبث فيها الحياة من جديد.

وقد رأى "سارتر" أن الماركسية قد تصلّبت على أيدى (الستالينيين) والحزب الشيوعى الفرنسى الذى نهب ثوريتها، والذى كان مُنفذًا لأوامر السوفيت، كما يطيع العبد سيده"[٩٢]، وقد كان التصلب والجمود اللذين أحاطا بالماركسية ليس نتيجة إيغال فى العمر وإمعان فى الشيخوخة، ولكنه نتيجة لترابط مجموعة ضخمة ضخامة العالم من الظروف فالماركسية لم تستنفد - أبدًا - نفسها، بل على النقيض من ذلك، أنها ما تزال فتية بل فى طفولتها تقريبًا، ولم تكد تبدأ بعد فى التطور، ومن ثم فهى لا تزال فلسفة عصرنا ولا يمكن أن نتجاوزها حاليًا لأن الظروف التى أوجدتها لم تنته بعد، وأفكارنا مهما تكن لا يمكن أن تتشكل إلا على أساس منها، "إن أفكارنا يجب أن يضمها الإطار الذى تصنعه الماركسية حولها، وإلا ضاعت هذه الأفكار فى الخواء أو بقيت رجعية)[٩٣] وهنا يكمن دور الوجودية، فى زرق الماركسية بدم جديد - على حد ما يرى "سارتر" - ولذا فهو - رغم أنه يراها (أى الماركسية) فلسفة العصر، إلا أنه لا يمل انتقاد الماركسيين، محددًا هدفه بأنه محاولة للوصول إلى الأفضل.

فهو رغم قبوله لرأى "إنجلز" (أن البشر يصنعون تاريخهم بأنفسهم، لكن فى وسط معطى يشرطهم) يرى أن هذا النص يقبل تأويلات عديدة، ويتساءل، كيف لنا أن نفهم أن الإنسان يصنع التاريخ، إذا كان التاريخ هو الذى يصنعه؟

ولعل هذا يأخذنا إلى "ج. بليخانوف G. plekhanov"، لكى تتضح فكرة "فردريك إنجلز" بشكل أفضل، فقد كتب "بليخانوف"، فى كتابه "تطور النظرة الواحدية للتاريخ": (تقرر المادية الجدلية أن العقل الإنسانى لا يمكن أن يكون صانع التاريخ لأنه هو ذاته نتاج للتاريخ. ولكن طالما يظهر هذا النتاج فإنه لا يجب - ولا يستطيع بطبيعته - أن يكون خاضعًا للواقع الذى تلقاه إرثًا عن التاريخ السابق،

فهو يسعى بالضرورة إلى تحويل هذا الواقع على صورته ومثاله، إلى جعله معقولاً، والمادية الجدلية تقول كما قال فاوست عن جوته:

في البدء كان الفعل Im Anfang war die Tat والفعل Action (نشاط الناس في توافق مع قانون العملية الاجتماعية للإنتاج) يفسر للمادية الجدلية التطور التاريخي لعقل الإنسان الاجتماعي، وتنتهي إلى الفعل أيضًا كل فلسفته العملية فالمادية الجدلية هي فلسفة الفعل"[٩٤].

أي أن الإنسان ليس مجرد أداة في يد الواقع، وإنما هو كائن فعال يؤثر في التاريخ رغم أنه في البداية من صنع التاريخ – وإن اقتباسنا السابق من "بليخانوف" – يوضح إلى أي مدى كان "سارتر" متعجلاً في رأيه السابق – الذي أقامه دون تدقيق وتمحيص، وكان حريٌ به أن يقوم بذلك. وهو الذي "لم يبذل أي جهد لمصلحة القارئ، وأكثر من ذلك وأسوأ منه أن يقدم بعض الفقرات كما يسيل بها قلمه الخصب، حتى دون أن يهتم بتصحيح الأخطاء اللغوية"[٩٥] على حد قول "لوسيان سيف".

ومن الجدير بالذكر أن "سارتر" بنشره لكتابه (نقد العقل الديالكتيكي Critique of Dialectical Reason) عام ١٩٦٠ أصبح واضحًا أن فلسفته تواجه تحولاً جليًا، "فهو لم يعد يعتبر كوجودي As an Esistentialist بنفس الدرجة كما في سنواته المبكرة، فقد ألزم نفسه بالتفسير الماركسي للتاريخ الاجتماعي Social History وأصبحت وجوديته تقوم الآن بدورها داخل الإطار الماركسي"[٩٦]، وهو وإن كان يرى جذور هذا التحول تكمن في كتاباته السابقة، إلا أن هذا لا ينفي وجود تحول في تفكيره – باتجاهه نحو الماركسية، تلك الفلسفة التي مرت هي الأخرى بتحولات وتغيرات جوهرية، نتجة لانتشارها بين أناس ذوي ثقافات متباينة،

وظروف اجتماعية مختلفة، مما جعلها تتخذ أشكالاً متعددة، فى كثير من الأحيان"(٩٧).

ولذا فـ "سارتر" يتعامل مع الماركسية، محاولاً جعلها تتلاءم مـع مفاهيمه الخاصة عن المشروع، متطورًا معها ومطورًا لها - إن صح التعبير.

وهو إذا كان يوافق الماركسية على رأيها فى تطور التاريخ ديالكتكيا، فإنه لا يوافق على تطبيـق الماركسية لمفهوم الديالكتك على الطبيعة، ويصف اللقاء بين "ماركس" وبين "انجلز" بأنه لقاء مشئوم، فقد كان "انجلز" هو صاحب الباع الأطول فى صياغة نظرية "جدل الطبيعة Dialectic of Nature" إذ أكد "انجلـز" على أن الديالكتيك هو "علـم القوانـين العامـة للحركـة والتطـور فـى الطبيعـة والمجتمـع الإنسانى والتفكير The Science of the General Laws of Motion and Development of Nature, Human Society and Thought"(٩٨).

وينقـل "لينـين" فـى كتابـه "الماديـة والمذهـب النقـدى التجريبـى Materialism and Empiro – Critism عن "انجلز" فى "لودفيج فيورباخ" ونهاية الفلسفة الكلاسـيكية قولـه: "إن القوانـين العامـة للحريـة، سـواء فـى العـالم الخارجى External World أو فى التفكير الإنسانى Human Thought قـد جاءت فى صورة واحدة متطابقة فى الأساس، ولكنها تختلف فقط فى طريقة التعبير، ذلك أن العقل الإنسانى يطبقها بوعى Consciously، بينما فى الطبيعة، وأيضًا من الآن فصاعدًا، فى القسم الأكبر من المجتمع الإنسانى، فإن هذه القوانين تؤكد نفسها ولكن بطريقة لا واعية Unconsciously فى صورة ضرورة خارجية. فى قلب سلسلة Series، تبدأ أحداثها فى النهاية كما لو كانت مصادفات Accidents"(٩٩).

ولكـن "سارتر" غير مقتنع بأن بالطبيعـة أيضًا، يوحـد الجـدل ويسـخر مـن "انجلز" قائلاً: (ومع ذلـك يدعـى "انجلز" أن علـوم الطبيعـة تدلـك على أن الطبيعـة

تسير جدليًا لا ميتافيزيقيًا، وأنها لا تتحرك في دائرة متكررة أبديًا وإنما هي ذات تاريخ حقيقي.

ويستشهد "انجلز" بنظرية "دارون" قائلاً: (إن "دارون" قد قضى على فهم الطبيعة فهمًا ميتافيزيقيًا حين بين أن كل العالم العضوي إنما قد نتج من عملية متطورة استمرت لملايين السنين). وكأنني أقول قبل كل شئ أنه من الواضح أن فكرة التاريخ الطبيعي فكرة سخيفة، فالتاريخ لا يمكن أن يتميز بالتغير أو بحركة الماضي الصرفة والبسيطة، إنه يتحدد باستئناف الماضي بالحاضر استئنافًا قصديًا، وهكذا، فليس في الإمكان وجود تاريخ عدا التاريخ الإنساني. أضف إلى ذلك أن "دارون" إذا كان قد دلل على أن الأنواع يخرج بعضها من بعض فإن محاولته كانت من نوع التفسير الميكانيكي وليست تفسيرًا ديالكتيكيًا)[١٠٠].

وإذا كان "فردريك انجلز" قد أكد على أن "الحركة هي شكل وجود المادة Motion is the mode of existence of matter"[١٠١] وأن هذه الحركة، أي "حركة المادة مطلقة Absolute، وأبدية Eteernal لا تبدأ ولا تنتهي (أو لا يمكن خلقها أو تدميرها Can Neither be Created, nor Destroyed"[١٠٢] وأن المادة "توجد فحسب في حالة حركة، وتكشف عن نفسها خلال الحركة، وهذا ما يؤكده العلم والتجربة"[١٠٣] فإن "سارتر" يرى أن المادة كالقاطرة تحمل على ظهورها الحركة والطاقة Energy وهذه الحركة، وتلك الطاقة، إنما يأتيان إليها من الخارج"[١٠٤].

وقد أكد الموقف الوجودي، والذي يمثله "سارتر" على أن الطبيعة في مجموعها ليست كلا بالمعنى المألوف، لأنها غير متناهية، ومفتقرة إلى الوحدة، واللامتناهي لا يمكن أن يكون ديالكتيكيا، وكل محاولة لفرض قوانين الديالكتيك

على الطبيعة إنما تشكل نوعًا من اللاهوت الذى كان هدف الديالكتيك محاربته - بالدرجة الأولى - والعلم كمى، وهذا نقيض الديالكتيك، وكذلك لا يمكن أن تدعى العلة المادية الاستناد إلى العلم، أو أن تتعلق بالديالكتيك، بل تظل فكرة فارغة، ودليلاً على ما تبذله المادية من جهد لا طائل من ورائه لكى تجمع بين العلم والديالكتيك، رغم أنهما يمثلان منهجين متناقضين[١٠٥].

ولعله يتضح أن موقف "سارتر" من الماركسية ليس موقفًا بسيطًا بل هو موقف شديد التعقيد والتشابك، فهو ينتقد الماركسية، ويريد أن يتكامل معها، ويوافق على الجدل فى التاريخ البشرى، ويرفض الجدل فى الطبيعة، ويرى أن الماركسية فلسفة العصر، وإن الوجودية طفيلية عليها، وإنها (أى الوجودية السارترية) هى التى سوف تزرق الماركسية بدم جديد، وهو مع "ماركس"، وضد جميع الماركسيين عداه، حتى "انجلز" أو "لينين" ويهاجم المعسكرات السوفيتية، ويدافع عن الدولة السوفيتية فى نفس الوقت، ويتكلم عن نفسه بوصفه ماركسيًا خارج الحزب الشيوعى، ويقع فى الخلط بين المادية الجدلية والاتجاهات المادية الأخرى (الميكانيكية)، ويؤلف (الأيدى القذرة) منتقدًا فيها تصرفات الحزب الشيوعى، ويندم على انتقاده، ويرد بمسرحية "نيكراسوف" ويضع يده على بعض الأخطاء الهامة فى الممارسات الماركسية، وماركسية القرن العشرين (أو ما أسماهم الماركسيين الرسميين، أو المدرسيين)، ويقع فى أخطاء تنبئ عن عدم استيعاب كامل للماركسية، ويتحالف مع الحزب ويكتب فى صحفه ومجلاته، ثم ينقض التحالف وينتقده.

هذا هو موقف "سارتر" المعقد، والمتشابك، وهو الذى جعله يتعرض لانتقادات عنيفة من الماركسيين، فعلى سبيل المثال، نجد أن "هنرى مورجان" الماركسى، ينقد "سارتر" نقدًا لاذعًا، واصفًا خصومة الوجودية والكاثوليك بأنها لأمر

ما فى نفس يعقوب وإنها خصومة "مصطنعة وكاذبة لإبعاد المادية التاريخية من الميدان، وذلك أن الكاثوليكية والوجودية فى رأيه مذهبان مثاليان"[١٠٦].

والطريف أن "سارتر" كان يهاجم بنفس الكلمات من الكاثوليك والماركسيين، فإذا كان ليس "غريبًا أن يصبّ النقاد المسيحيون لومهم على فلسفة المقهى باعتبار أن الحياة العائلية لها قيمة كبيرة فى نظرهم. لكن الغريب أن يتبنى الماركسيون أنفسهم هذه التهمة، وهكذا وجدنا الماركسى الفرنسى ج. كونيو، يدعى فى محاضرة ألقاها عن ديكارت أنه يريد أن يلزم أماكنهم فلاسفة المقهى الذين يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحددوا الإنسان بالتعارض مع الأشياء على أنها كينونة"[١٠٧].

ويصف القاموس الفلسفى الذى نشرته دار التقدم بموسكو ليعبر عن الآراء السوفيتية – يصف – أعمال "سارتر" بأنها محاولة عقيمة ولا طائل من ورائها فى نشدانها البرهنة على أن الوجودية تتكامل مع الفلسفة الماركسية[١٠٨].

وقد وُصِفَت الوجودية من قبل الماركسيين، بأنها فلسفة البرجوازية الآفلة، و"سارتر" بأنه الفيلسوف غير الموفق، والتحليل الفينومينولوجى فى الوجود والعدم بأنه لا جدوى من ورائه بالنسبة للتاريخ[١٠٩].

وقد وصفت الصحف الشيوعية الفرنسية "سارتر" بأنه "فأر لزج" وأنه "مأجور السفارة الأمريكية" وأن وجوديته هى العدو رقم ١ للحزب الشيوعى الفرنسى، ووصفه "هنرى لوفافر" بأنه مثالى، ذاتى، صانع أسلحة ضد الماركسية، ووصفته جريدة "الأومانيتيه" بأنه "عدو فى خدمة الديجولية"[١١٠] كما ظلّ "سارتر" غير مادّى وغير حتمى فى عرف الماركسيين الأرثوذكس[١١١].

ولعل "جان كانابا" تلميذ "سارتر" السابق كان أشد الناقدين تحاملاً على "سارتر" وأقلهم موضوعية، فقد وصف الحرية الوجودية بأنها أسطورة وقناع، وكذلك الالتزام والانضواء اللذان ينطويان على ادّعاء منتفخ بغرور، ينتسب إلى عالم الكلام والأحاديث لا عالم الحياة اليومية الواقعية[112].

والوجودية في رأيه - أي "كانابا" - لا تعتبر بوجود التاريخ، وروحها محافظة تهدف إلى استعادة البورجوازية لسلطانها. وهي تبرر بروائع من الهذيان الفلسفي القول بأن الإنسان لا خلاص له من مأزقه[113].

وقد رأى "جارودى" أن وجودية "سارتر" ليست إلا مهربا (مثل الصوفية الدينية الباطنية، فكلما وجدت طبقة نفسها في مأزق وفقدت المخرج التاريخي، فتحت نافذة غيبية مزيفة"[114].

وفي الرد على "سارتر" الذى رأى أن الوجودية تحاول أن تتكامل مع الماركسية، كتب "هنرى لوفافر": (إن علاقة الوجودية بالمادية الديالكتيكية هي - تماما - علاقة الشعوذة الأيديولوجية بالواقع الذى تشوهه وتضفى عليه طابعا سحريا، وهي أيضا علاقة النازية بالاشتراكية العلمية)[115].

ولعل "جورج لوكاش" كان أخف وطأة، وإن لم يقل عنفا، إذ رأى أن "سارتر" أدخل تعديلات طفيفة نسبيا على الوجودية، وحين أصبحت المقاومة تحريرا، أى حين جاء دور الإيجابية بدل السلبية، وجدت الوجودية نفسها مرغمة على إحداث تغير، وبخاصة في مفهوم الحرية والأخلاق، كيما تستطيع خوض حرب عقائدية ضد الماركسية للإبقاء على المؤمنين بها في صفوفها ولتوسيع فتوحاتها[116]، وإن كان "لوكاش" لم يوضح كيف انتقلت الوجودية من الحرية الفردية (في الوجود والعدم) إلى الحرية المرتبطة (بالنحن) متبلورة مع مفهوم الندرة، مرتبطة

بالموقف الاجتماعي مستعيرة الموقف الماركسي برمته وذلك في نقد العقل الديالكتيكي).

وقد وصف "لوكاش" وجودية "سارتر" بأنها التعبير عن الرأسمالية في مرحلة الامبريالية Imperialist Stage، وهو الوصف الذي يطلقه "سارتر" على الفلسفة البنيوية أيضًا، في نقد العقل الديالكتيكي.

*****

وإذا كنا قد أوضحنا في الصفحات السابقة مدى الصراع بين "سارتر" والماركسية، حيث أطلق الماركسيون على "سارتر" من الصفات أدناها، وكان نقدهم له لا ينصب على منهجه أو مقولاته الفلسفية وتفنيدها، بقدر ما كان قذفًا وسبًا، أما "سارتر" وإن كان قد حاول أن يفند بعض الأفكار إلا أن أسلوبه لم يكن يتجنب السخرية، وإن كنا نلمس لديه عدم الرغبة في القطيعة التي كانت واضحة في لهجة الماركسيين، ونحن في استعراضنا السابق إنما نرصد خلطًا واضحًا، في الفهم وقع فيه الطرفان "سارتر"، والماركسيون.

الأول: أن "سارتر" رغم محاولته التي نلمسها بوضوح، في نقد العقل الجدلي، وفي مواقفه السياسية وتصريحاته، وغيرها من الرغبة في الالتقاء مع الماركسيين، ورغم أنه حاول أن يكون في دراسته أو نقده، مرتديًا ثياب الموضوعية، ليس بشكل كامل، ولكن على الأقل بدرجة أكبر من محاوريه وناقديه، إلا أنه كان يبدو أنه كان يفهم الماركسية فهمًا خاصًا للغاية، وصل به الأمر إلى أن جعلها مساوية للمادية الميكانيكية (أو مادية القرن الثامن عشر)، ولم يكن يجهد نفسه، وذهنه في إيجاد الردّ الكافي على فكرة جدل الطبيعة، وكان تعرضه لهذه المسألة تعرضًا من السطح، وتظهر فيه السذاجة إلى حد كبير. ونفس الموقف في العلاقة بين الفكر

والمادة، وغيرها، هذا ما يؤخذ عليه، أما ما يمكن أن نحسبه له فهو رده على الماركسيين - الذين وصفهم بالمدرسيين - هؤلاء الشارحين الذين فهموا الماركسية فهمًا مشوشًا فجعلوها غير جدلية.

الثاني: أن الماركسيين، قد خلطوا بين وجودية "سارتر" وبين غيره من المفكرين الوجوديين، فلم يفرقوا بينه، وبين "مارسيل"، و"ياسبرز" و"هيدجر" فإذا وقف "هيدجر" مع "هتلر" حسبوا الموقف على "سارتر" الذى كان نزيل معسكرات النازى، وصاحب الدور البارز فى المقاومة، هذا، بالإضافة إلى أن نقدهم، وبالأحرى نقد الرسميين منهم، جاء قذفًا وسبًا ولم يجهدوا أنفسهم فى تفنيد أفكاره، اللهم إلا ما قد جاء على قلم "لوفافر" وكذلك - إلى حد ما - ما كان على قلم "لوكاش"، ولكنهما أيضًا لم ينجوا من الخلط بين وجودية "سارتر" وغيره من الوجوديين.

ولعل الحوار بين الطرفين لو كان فى مناخ أفضل، كانت ثمراته أكثر نضجًا.

والآن:

ترى، هل فى وسعنا الآن أن نجيب على السؤال التالى:

إلى أى حد كان "سارتر" متأثرًا بالماركسية فى فلسفته؟

إن الإجابة، فى نهاية هذا الفصل، لتبدو صعبة فعلاً، فليس فى الموضوع ما يمكن الجزم به، ولا يمكن القول ببساطة أنه متأثر، أو العكس، وكفى، ولكن كل ما جاء فى هذا الفصل يصلح إجابة لهذا السؤال. ولنحاول قدر الإمكان إيجازها.

إن فلسفة "سارتر" بدأت على جسر من "الفينومينولوجيا" - متأثرة بـ "هيدجر" أكثر منها بـ "هوسرل" - كما أسلفنا، ثم أخذتْ لتتطور من خلال الأدب والحياة والكتابات الفلسفية والنظرية، إلى أن صارت الوجودية تتكامل مع الماركسية، وقد تخلل هذه المرحلة اشتباكات، واتفاقات عمل، بينه وبين الماركسيين. وهذا

يوضح إلى أي درجة كان "سارتر" وجوديًا من نوع خاص "وجوديًا سارتريًا" لم يكن عضوًا في حزب شيوعي، ولكنه كان له مع الماركسية "اشتباك" كان يصل في بعض الأحيان إلى الدفاع عن الماركسية أكثر من الماركسيين أنفسهم، بل وأفضل منهم وكانت مواقفه في بعض الأحيان تدل على أنه أكثر "ماركسية" ممن كالوا له أقذع الانتقادات. وهو في نفس الوقت نقد أفكارًا في صميم الماركسية، ويمكن أن تتقوض الماركسية لو تقوضت هذه الأفكار (جدل الطبيعة)، (نظرية الانعكاس) وقوانين الجدل وغيرها، ولكنه في نفس الوقت لم يسلم في نقده من تأثير الماركسية مما جعل نقده، لوْ صُفّي من آثار بعض المعارك وظروفها التي كانت تجعله أحيانًا يميل إلى التطرف، نقدًا إيجابيًا يفيد الماركسيين ذوي النوايا الحسنة، والجدليين بصفة خاصة لا الدوجماطيقيين.

وأخيرًا فإن "سارتر"، في آخر ما وصل إليه، من اعتبار نفسه ماركسيًا خارج الحزب ومحاولة دمج الوجودية مع الماركسية، بكل ما يحوي هذا الدمج من تناقض، إنما يعبّر عن تناقض أصيل صبغ حياة "سارتر" نفسها، كما صبغ تفكيره، فكان يتخذ المواقف التي لا يقدر على الجمع بينها – مفكر آخر، اللهم إلا "سارتر" نفسه.

ترى هل أجبنا على السؤال.

أحسب أن عالم "سارتر" الفني والأدبي ربما يساعدن على إجابة أكثر وضوحًا.

*****

هوامش الفصل الأول

١- الديدى، عبد الفتاح، الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ص٢٠٣.

٢- بريه، أميل، اتجاهات الفلسفة المعاصرة، ترجمة محمود قاسم، راجعه محمد محمد القصاص، منشورات دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، بالاشتراك مع إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم بمصر، ١٩٥٦، ص١٠٤.

3- Whal, J.: Les Philosophies de l'existence, colin, paris 1954, P. 18.

عن : جباتر، سعد عبد العزيز، مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص٤١.

4- Olafson, F.A.: Sartre, J.P.; Enc., ph. Vol. 7, 1967, pp.288-289.

٥- الشارونى، حبيب: بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص٩١.

6- Olafson, F.A.: Sartre, J.P., op. Cit., P. 290.

٧- رجب، محمود: الأسس الميتافيزيقية الأنطولوجيا "سارتر"، فى سارتر مفكرا وإنسانا دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٥١.

٨- عبد المعطى، على: سورين كيركجارد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص٦٠.

٩- الشارونى: بين برجسون وسارتر، مصدر سابق، ص٩٢.

١٠- فولكيه، بول: هذه هى الوجودية، ترجمة محمد عيتانى، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٣، ص١٠٨.

١١- فال، جان: الفلسفة الوجودية، ترجمة تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٨، ص٢١٢.

12- Lacapra, Dominikin: A Preface to Sartre, A critical inroduction to Sartre's literary and philosophical writings –Methuen, London, 1979, p. 47.

13- Ibid., P. 48.

14- Burtt, E.A.: In search of philosophic understanding, George Allen, unwin, 1st published, London, 1967, p. 75.

١٥- سارتر، جان بول: تعالى الأنا موجود، ترجمة: حسن حنفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٧، المقدمة بقلم حسن حنفي، ص٨.

١٦- سارتر، جان بول: تعالى الأنا موجود، مصدر سابق، المقدمة، ص١٩.

١٧- سارتر، جان بول: نظرية الانفعال ، دراسة في الانفعال الفينومينولوجي، ترجمة هشام الحسيني، دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ، ص٤٧.

١٨- سارتر، المصدر السابق، ص٤٩.

١٩- المصدر السابق، ص٥٢.

٢٠- المصدر السابق، ص٥٤.

٢١- المصدر السابق، ص٦٦.

٢٢- المصدر السابق، ص٢٨.

٢٣- المصدر السابق، ص٧٢.

٢٤- سارتر، جان بول: الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهرية، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥، ص٨٩٩.

٢٥- المصدر السابق، ص٩٠٤.

٢٦- يعني الوجودية.

27- Sartre, J.P.: Existentialism, Translated by. Bernard Frechtman,philosophical liberary, N.Y., 1947, pp. 14 – 15.

٢٨- زكريا، فؤاد: الإنسان في فكر سارتر، مجلة العربي، يونيو ١٩٨٠، وزارة الإعلام بحكومة الكويت، الكويت ١٩٨٠، ص٢١.

٢٩- سارتر، حان بول، الوجود والعدم، مصدر سابق، ص١٣.

٣٠- المصدر السابق، ص١٤.

٣١- سارتر، جان بول: المصدر السابق، ص١٥.

٣٢- المصدر السابق، ص٤١.

٣٣- مقدسي، أنطون: من الوجود إلى العدم، مجلة الآداب، نوفمبر ١٩٦٦، دار الآداب، بيروت ١٩٦٦، ص٩.

٣٤- سارتر، ج. ب: الوجود والعدم، مصدر سابق، ص٢٠.

35- Sartre, J.P.: Existentialism, op. Cit., p. 20.

36- Ibid., p. 18.

37- Ibid., P. 14.

٣٨- كامل، فؤاد: الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص٥٨.

39- Sartre, J.P.: Existentialism, Op. Cit, p. 20.

40- Ibid.,P. 24.

41- Ibid., p. 25.

42- Ibid.: pp. 37 – 38.

43- Ibid., P. 42.

44- Ibid., P. 21.

45- Ibid., pp. 53, 54.

٤٦- أبو ريان، محمد على، تاريخ الفكر الفلسفي، الفلسفة الحديثة، دار الكتب الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٦٩، ص٢٥٧.

٤٧- ميخائيل، فوزية: سورين كيركجورد أبو الوجودية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٢، ص٨٧.

٤٨- المصدر السابق، ص٧٩

49- Jaspers. Kark Philosophie. 2 Auflage. Carting delberg. Bcrlin. 1948, p. 446.

عن : حباتر، سعيد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية، مصدر سابق، ص١٥١.

50- Collins, James: The Mind of kirkgard. Secker and warburg, London, 1954, pp. 229, 230.

عن المصدر السابق، ص١٥٣.

٥١- حباتر، سعد عبد العزيز مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية، مصدر سابق، ص ص١٩٢، ١٩٣.

52- Sartre, J.P. Situaions, I, Gallimard. Paris. 1947. P.294. Also: Sartre, : A literary and philosophical essays Tr. by Annette Michelson, philosophical library, New York. 1947,p. 294. See; Lacapra, D: A Preface to Sartre, op. Cit., 52.

53- Lacapra, D: A Preface to Sartre, op. Cit. Pp. 48. 49.

54- Sartre, J.E.: Extenialism, op. Cit, p. 54.

٥٥- سارتر، ج. الوجود والعدم، مصدر سابق، ص٧٠٤.

٥٦- المصدر السابق، ص٧٧٢.

٥٧- موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، ترجمة شاكر النابلسي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٣٧.

٥٨- مقدسي، أنطون: من الوجود إلى العدم، مصدر سابق، ص٥٣.

٥٩- إبراهيم، زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، ص٢٠٠.

60- Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, Hutchinson University Liberary, 4th, Published, London, 1972, P. 115.

61- Sartre, J.P.: Existenialism, op. Cit., p. 58.

٦٢- البيريس، ر. م: سارتر والوجودية، ترجمة سهيل إدريس، تقديم عبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، ص٢٤.

٦٣- المصدر السابق، ص٢٦.

٦٤- لوفافر، لوك: سارتر والفلسفة، ترجمة حنا دميان، دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت- ١٩٥٤، ص٩٦.

65- Burtt; E.A: In search of philosophic understanding, op. Cit., p. 78.

66- Caws. Peter Sartre the arguments of the philosophers edieted by Ted Honderich. Routledge. kegan paul London. 1979. P 114

67- Sartre. J P Materialism and revolution. in literary and philosophical essays, tr by. Annette Michelson, Philosophical liberary. N.Y. 1947 P 209

68- Ibid., P. 210.

69- Ibid. P 211

70- Ibid.: p. 212.

71- Ibid. p. 213

72- Frankle, Charles: The Case for Modern Man. Beacon press Boston. May 1971, P. 11

73- Sartre, J.P Materialism and Revolution, Op. Cit., PP 218, 219

74- Ibid.:P. 228.

75- Sartre, J.P.:Extentialism, Op. Cit., P. 18.

76- Sartre, J.P Materialism and Revolution, Op. Cit., P 230

77- Warmock, Mary: The philosophy of Sartre, Op. Cit., P. 143.

78- Lenin,V.I.. Materialism and Empirio – Criticism, Critical Comments on a Reactionary philosophy, translation prepared; Progress Publishers, 6th printing, 1973, p. 74.

79- Sartre, J.P.Materialism and Revolution: op. Cit., pp. 167, 168.

80- Ibid: P. 189.

٨١- إبراهيم، زكريا، دراسات فى الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة،ط١، ١٩٦٨، ٥١٢.

82- Sartre, J.P Materialism and Revolution, Op. Cit., pp. 189, 190

83- Ibid, P. 192.

٨٤- الرسالة منشورة فى الفصل الثالث من هذا الكتاب.

٨٥- سارتر، جان بول: نقد العقل الجدلى، الماركسية والوجودية (مشكلة المنهج)، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٧، ص٨.

٨٦- المصدر السابق، ص١١.

٨٧- المصدر السابق، ص ص١٣، ١٤.

88- Mc Manon, Joseph H. Human Beings, The world of Jean of Jean Paul Sartre, University of Chicago press, Chicago, 1971, P. 309.

٨٩- سارتر، ج. ب: نقد العقل الجدلي، مصدر سابق، ص٢١.

٩٠- المصدر السابق، ص٣٦.

٩١- المصدر السابق، ص٣٧.

٩٢- يوضح "سارتر" هذه الفكرة في مسرحيته "الأيدي القذرة"، راجع الفصل الخامس في هذا الكتاب.

٩٣- سارتر، ج. ب: نقد العقل الجدلي، مصدر سابق، ص ص٥١، ٥٢.

٩٤- بليخانوف، ج: تطور النظرة الواحدية للتاريخ، ترجمة: محمد مستجير مصطفى، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩، ص٢٠٣.

٩٥- سيف، لوسيان، معارضة سارتر، رد على كتاب سارتر "نقد العقل الديالكتيكي"، مجلة الهلال، العدد الثاني، فبراير ١٩٦٧، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٧، ص٨٠.

96- Burtt, E.A: In Search of philosophy understanding, op. Cit., pp. 45, 55.

97- Ibid., P. 94.

98- Engles, F.: Anti Duhring, progress publishers, Moscow, 1959, P. 194.

99- Lenin, V.I: Materialism and Empirio – Criticism, Op. Cit., p. 143.

100- Sartre, J. P.: Materialism and Revoluion, Op. Cit., P. 139.

101- Engles, P.: Anti Duhring, Op. Cit., p. 86.

102- Avanasyev, V.: Marxist philosophy, A Popular outline, progress publishers, Moscow, 3rd Edition, 1968, P. 82.

103- Ibid., P. 61.

104- Sartre, J.P.: Materialism and Revolution, Op. Cit., p. 193.

١٠٥- زكريا، فؤاد: الجدل بين الوجودية والماركسية، الفكر المعاصر، العدد ٦، أغسطس ١٩٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٥، ص ص٣، ٤.

١٠٦- طرابيشي، جورج: سارتر والماركسية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٤، ص١٦.

١٠٧- المصدر السابق، ص٢٢.

108- Rosenthal M . Yudın. P Editors of A dictionary of philosophy tr edit By Dixon. R R & Saifulin. M.Progress P Moscow 1st pr 1967 P 398

109- Compleston, F.C.: Extentialism, philosophy Vol. XXIII No.84, January. 1948, Macmillan, London. 1948. p 22

١١٠- بدوي، عبد الرحمن: سارتر وتطور فكره السياسي، الهلال، العدد (٢) فبراير ١٩٦٧. ص٤٩.

111- Olafason, F.A.: Sartre, J.P., op. Cit., pp. 292, 293.

١١٢- كانابا، جان: الوجودية ليست فلسفة إنسانية، ترجمة محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، ص ص٩٨، ١٠٨، ١٠٩.

١١٣- المصدر السابق، ص ص١٩، ٥٧، ٥٨، ٨٠.

١١٤- عن المصدر السابق، ص١١٩.

١١٥- عن المصدر السابق، ص١١٣.

١١٦- لوكاش، جورج: ماركسية أم وجودية، ترجمة طرابيشي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص ص٩٤، ٩٥.

الفصل الثانى

الفـــن لا واقعـــى



الفصل الثانى

الفـــن لا واقعـــى

ويشمل:

(أ) طبيعة التخيل:

١- الصورة.

٢- التخيل.

٣- اعتراضات "سارتر" على الفلاسفة السابقين.

٤- الصورة عند "سارتر" وعلاقتها بالوعى.

٥- ما التخيل بالنسبة لـ "سارتر"؟ وما هى وظيفته؟

(ب) موضوع التخيل:

١- الموضوع الجمالى.

٢- لا واقعية الفنون.

٣- علاقة رأى "سارتر" بآراء بعض الفلاسفة السابقين.

٤- المدرك والمتخيل.

٥- نقد وتعليق.

٦- الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى.

٧- رأى الماركسية والعلاقة بينه وبين رأى "سارتر".



بعد أن وضحنا في الفصل السابق، الخطوط العريضة للعلاقة بين فلسفة "سارتر" وبين الماركسية، في إطارها العام، فإننا في هذا الفصل سوف نبدأ بالولوج إلى الدراسات الجمالية حيث ندرس التخيل وطبيعته وموضوعه، والمشكلات الجمالية الأخرى المتعلقة بالتخيل، محاولين رصد طبيعة العلاقة بين آراء "سارتر" والآراء الماركسية في ذلك الشأن.

أولاً - طبيعة التخيل: The Nature of Imagination

ما هو التخيل؟ وما هي الصورة المتخيلة؟

إذا كان "سارتر" قد بدأ في كتابة التخيل L'Imagination المنشورة عام ١٩٣٦ بدراسة الصورة، وعلاقتها بالأشياء التي تصورها، وكان هدفه الأساسي هو أن يحدد خلال المناقشة، الخطأ الذي وقع فيه الفلاسفة وعلماء النفس عند معالجتهم للصورة كنوع من الأشياء[1]. فإن هذا يدفعنا إلى أن نقدّم، في إيجاز، نبذة عن الصورة، والتخيل، وبعض الآراء التي قدمها المفكرون السابقون، وذلك حتى نستطيع عرض آراء "سارتر" بوضوح أكثر.

(١) الصورة : The Image

ما هى الصورة؟ هل هى مجرد فعل للذاكرة؟ هل هى شئ Thing؟ (إننا لسوء الحظ لا نعلم الشئ الكثير عن الميكانيزم العصبى الفسيولوجى Neure physiological Mechanism الذى يبقى على الآثار فى الذاكرة، ويقوم بإحكام وتدقيق مستوى الصورة ومع ذلك فإننا نعرف أن الصور تتكون فى منطقة معينة فى المخ Brain تختلف عن تلك المنطقة التى يحدث فيها الإدراك، فالإدراك يحدث فى الفص الخلفى Occiptal Lope من المنطقة السابعة عشرة من اللّحاء المخّى Brodmman Cortical Area "17" حول النتوء الكِلّى Calcarime Fiasure ولكن الصور تستخدم للتذكر الإرادى كما يحدث فى المنطقة "١٩")[٢].

وعلى الرغم من أن فسيولوجيا الأعصاب توضّح أن الإدراك والتخيل (تكوين الصور) يحدثان فى منطقتين مختلفتين - كما سبق - إلا أن الفلاسفة السابقين قد تركوا لنا ميراثًا يوحى بالخلط بينهما.

فنحن نقرأ فى موسوعة الفلسفة Encyclopedia of philosophy أن:
أرسطو Aristotole قد صرح بأنه من المحتمل حتى التفكير بدون صورة عقلية وقد ردّد هذه الفكرة بتواتر فلاسفة لاحقون، فقد ساوى هيوم Hume بين التفكير والحصول على الصور العقلية Mental Images وإذ ذاك فقد اتضح أنه يعتبر الأفكار Ideas والصور Images شيئًا واحدًا، فبالنسبة لأى انطباع Impression، فإن هناك نسخة تؤخذ بواسطة الذهن وتظل حتى بعد أن يكفّ الانطباع عن الوجود، وهذه هى التى نطق عليها فكرة An Idea[٣].

ذلك أن هيوم قد قرر أنه إذا ما وصل للذهن انطباع ما فإنه يعود مرة أخرى إلى الظهور كفكرة، وإنه يفعل ذلك بطريقتين مختلفتين إما أن يتم له ذلك

حين يحتفظ فى ظهوره الجديد بدرجة ملحوظة من حيويته الأولى بحيث يكون وسطا بين أن يكون انطباعا، وأن يكون فكرة، وإما أن يتم له ذلك حين يفقد حيويته تماما فيصير فكرة كاملة[4].

ولكن إذا كان هيوم قد ساوى بين الصورة والفكرة، رابطا التخيل بالتفكير، فإن رينيه ديكارت R.Descartes والذى سبقه - تاريخيا - قد حاول الربط بين الأفكار والإدراك الحسى، فرأى أنه عندما تذكر أنه استعمل الحواس أكثر من استعمال العقل وتبين أن الأفكار التى كونها فى نفسه لم تكن من قوة التعبير بقدر تلك التى تلقاها عن طريق الحواس، بل إنها كانت فى أغلب الأحيان مركبة من أجزاء من هذه، فاقتنع بسهولة بأنه ما من فكرة فى ذهنه إلا وقد سلكت من قبل طريق حواسه[5]، وإن كان قد أردف أيضا محددا أن الحواس "لا تعلمنا طبيعة الأشياء، بل مقدار فائدتها أو ضررها فحسب[6]. فربط بين الحواس والمنفعة.

ويتضح من رأى ديكارت أن الصورة أو الفكرة، لها مقابل حسى، بمعنى أنها تعبر عن شئ موجود ماديا أيا كانت طبيعته.

ولكن "جورج باركلى George Barkely" يرى أن الصور التى تكونها مخيلاتنا وكذلك أفكارنا أو انفعالاتنا غير مستقلة عن عقولنا، فهو يرى أن وجود الأشياء قائم فى إدراكها ومن المستحيل أن يكون لها وجودا مستقلا عن العقول، أو الطبائع المدركة التى تقوم بإدراكها"[7] بل ويقول فى لهجة واثقة ساخرة من الآراء التى ترى فى استقلال العالم المدرك عن إدراكنا: "حقا إن ثمة فكرة راجت بين الناس رواجا غريبا مؤداها أن المنازل والجبال والأنهار - وفى كلمة واحدة - أن هذه الأشياء المحسوسة لها وجود طبيعى أو واقعى مستقل عن كونها مدركة بالعقل"[8].

وقد زعم "باركلى" أن الصور يجب أن تكون جزئية، بل من المستحيل على أى إنسان أن يكون فكرة عامة، "تلك التى يعنى بها بوضوح الصورة"[٩]، وذلك فى هجومه على "لوك" مرتكزًا على أنه فى بعض الحالات فإن الأفكار يمكن أن تتقدم بدون صور، لأنه لا يمكن أن تكون هناك صورًا عقلية مقابلة لكل كلمة من كلماتنا"[١٠].

وإذا كان "هيوم" قد جعل الفكرة مساوية للصورة ورأى "باركلى" استحالة تكوين صورة مقابل كل كلمة من كلماتنا، ورأى "هوبز" "أن التخيل ليس إلا مجرد إحساس ذابل"[١١] فإن "اسبينوزا" "قد رأى أن الفكرة ليست كيانًا مجردًا يطابق موضوعًا أو يتفق معه أو يصدق عليه. وإنما (هى ذاتها ذلك الموضوع) من وجهة نظر الفكر فليس ثمة فكرة وموضوع، وإنما هناك حقيقية واحدة، ينظر إليها من ناحية فتكون فكرة ومن ناحية فتكون موضوعًا"[١٢] وبذلك فإن الصورة (الفكرة) هى وموضوعها نفس الشئ. أى أن "سبينوزا" يسوى بينهما ويجعلهما شيئًا واحدًا، مرة ينظر إليه كموضوع أو شئ ومرة أخرى كصورة أو فكرة.

وإذا كان بعض الفلاسفة قد جعلوا الصورة والفكرة شيئا واحدا أحيانًا وأحيانًا أخرى جعلوا الصورة وموضوعها نفس الشئ، كما ربطوا بين الإدراك والصورة أو جعلوهما متضادين ومنفصلين، وإذا كانت الصورة هى ناتج التخيل، فترى ألا يساعدنا أن نلقى الضوء على التخيل، فنبرز منتج الصورة ذاتها.

(٢) التخيل Imagination

التخيل هو بصفة عامة القدرة على تكوين الصور الذهنية. أو المفاهيم الأخرى التى تتصل مباشرة بالإحساس، ولكن رغم الاستعمال الشائع للفظ فإن

الفلاسفة من أرسطو إلى كانت Kant اعتبروه ذا صلة بالمعرفة أو الرؤيا. وقد تصوروه إما كعنصر للمعرفة أو كعقبة أمامها كما فى هجوم، "أفلاطون Plato"، على الفن[١٣].

وإذا أردنا أن نرجع إلى أصل التخيل imagination فإننا نجد أنها الترجمة للكلمة اليونانية مع أن كلمة التخيل imagination ذات صلة بالإبداع الأمر الذى غاب عن استعمال "أرسطو" للكلمة اليونانية وهى أيضًا مثل الحركة والإحساس ماعدا اللمس Touch فيما يخص بعض الحيوانات وليس جميعها. فلقد أنكر أن يكون لدى النمل Ant والنحل Bees والديدان Lervae على سبيل المثال قدرة على تكوين الصور العقلية أو إنشائها.

فالتخيل يستلزم الإحساس، ولكنه سيختلف عن الإحساس كما يبدو ذلك من حقيقتين، بصفة خاصة، أولاً: يمكننا أن نتخيل أى شئ دون إدراك شئ، كما سيحدث عندما نغمض أعيننا، أو عندما نحلم ثانيًا: هى أن التخيل يحتمل وقوعه فى الخطأ، بينما الإحساس لا يقع فى الخطأ، فقد اعتبر "أرسطو Aristotle" أن الإحساس بهذا اللون الأبيض، أو الصوت الحاد لا يمكن أن يخطئ، وهذه هى الوظيفة الأساسية التى نقوم على أساسها بالحكم على ما ندركه كما يحدث عندما نُشرك مع إحساسى جزئى، وجود شئ جزئى. وقد قال بأن التخيل هو حركة أنتجت بواسطة الإحساس، وتشبه الإحساس نفسه Imagination is a movement produced by sensation similar to the sensation فالتخيل قد اشتق من الإحساس، ولكنه لا يماثل الإحساس نفسه، فهو حقيقى Tru أو زائف False وهو يقوم بدورين هامين، أولاً: إنه أساس الذاكرة، لأن الذاكرة لا يمكن أن تكون بدون

الصور العقلية، ثانيًا: إنه يعمل كمثير للفعل والحركة، ولذا فإننا نرى الرغبة تستلزم التخيل (as we have seen desire presupposes Imagination)[14].

وبهذا فإن أرسطو قد ربط بين التخيل والإحساس، وإن كان كل منهما يختلف عن الآخر في بعض الأمور، كما جعل التخيل أساس الذاكرة، والرغبة.

أما (ديفيد هيوم) الذي يمثل – من وجهة نظر (مانصر A.R. manser) وجهة النظر التي ترى أن التخيل عقبة وعنصر للمعرفة – في آن معا – فقد كتب: (لا شئ أكثر خطورة بالنسبة للعقل Reason مثل الهروب من التخيل، ولا شئ يمكن أن يكون سببا لأكثر الأخطاء عند الفلاسفة منه). ولقد كتب في نفس المكان عن الفهم كخاصية عامة وأساسية للتخيل Treatise of human – nature, Book I, أن التوهم Fancy هو قدرة التخيل على ربط الأفكار بالسبل الفنتازية Fantastical التي يجب تجنبها، ولكن مع ذلك فإن التخيل حيوي بالنسبة للمعرفة[15] وقد رأى هيوم أيضًا – في إطار تفرقته بين أفكار الخيال وأفكار الذاكرة: أنه بالرغم من أن (لا أفكار الذاكرة ولا أفكار الخيال، ولا الأفكار الحية ولا الأفكار الذابلة تستطيع أن تحقق لنفسها ظهورًا في الذهن مالم تكن قد سبقتها ومهدت لها انطباعات مقابلة لها إلا أن الخيال غير مقيد بنفس الترتيب Order والشكل Form اللذين جاءت على نحوهما الانطباعات الأصلية Original Impressions بينما الذاكرة مقيدة بها على نحو ما، دون أن يكون في مستطاعها إحداث أي تغيير[16].

ومن هنا فإننا نرى أن (هيوم) يقرّ بحرية التخيل وطاقته الإبداعية، التي لا تحدّها قيود الترتيب والشكل المفروضة على الذاكرة، التي تحتفظ بالإدراك كاملاً دون تغيير.

أما "رينيه ديكارت" والذى سبق "هيوم" إلى مناقشة العلاقة بين الصورة والشئ وبين التخيل والإدراك فقد رأى أن القدرة على التخيل تعتمد على شئ خارج النفس، فإنه من الميسور لى (أى لديكارت) أن أتصور أنه إذا وجد جسم قد اتصلت به نفس، واتحدتْ اتحادًا يمكنها من أن تلتفت إليه متى شاءت، أمكنها بهذا أن تتخيل الأشياء الجسمانية. فهذا النحو من التفكير يختلف عن التعقل من جهة أن النفس حين تتصور كأنما تلتفت إلى ذاتها وتنظر فى فكرة من الأفكار التى لديها. ولكن حين تتخيل تلتفت إلى الجسم وتنظر فيه إلى شئ يطابق الفكرة التى كونتها هى نفسها، أو التى تلقتها عن طريق الحواس. أقول إن من الميسور أن أتصور التخيل على هذا النحو إذا صح أن الأجسام موجودة، وعجزى عن أن أجد طريقًا آخر لتفسير حصوله يحملنى على الظن بأنها موجودة[١٢].

أما إيمانويل كانط I. Kant فقد وصف الخيال بأنه يبدو (كوظيفة ضرورية ولا غنى عنها للنفس Soul والتى بدونها لا يمكن الحصول على أية معرفة أيا كانت، ولكن نادرًا ما تكون على وعى بها). فقد اعتقد (كانط) أن على التخيل أن يقوم بواجبين Two tasks لكى يتم إنجاز المعرفة، على الرغم من أنه ليس من السهل فصلهما دائمًا. فبداية هو يكمل الجزئيات الضرورية للإحساس لأنه من المستحيل أن ندرك شيئا برمته بالمرة وإن كنا نادرًا ما ندرك الطبيعة الجزئية لإدراكنا. فعلى سبيل المثال، فإننا لا نستطيع أن نرى أكثر من ثلاثة أوجه للمكعب cube – فى وقت واحد ولكننا نفكر فيه كشئ له ستة أوجه هذه التكملة للإدراك هى من عمل التخيل التوليدى Reproductive Imagination (وتسمى توليدا لأنها تعتمد على الخبرة السابقة فى عملها). وقد أوضح (كانط) بالمقارنة الدور الفعال للتخيل التوليدى، فاللفظان يحددان وظائف مختلفة للتخيل أكثر من أنهما يضمان نمطين من

الوظـــائف. فالتخيــــل التوليـــدى يعطينـــا التـــأليف الترنســـندنتالى للتخيـــل The Transcendental Synthesis of Imagination[١٨].

وقد أكد (كانط) على القدرة التوليدية للتخيل، وأهميتها في إنتاج الصور التي تخدم قوى الذهن ولكن إذا كان (هيوم) و(كانط) قد ربطا الخيال بالمعرفة فإنه يبدو أن كلمة تخيلي قد جاءت لكي تملأ المكان في المفردات النقدية بدلاً من كلمة جميل Beautiful التي هجرت في علم الجمال[١٩].

وقد كانت أفكار (كانط) في كتابة نقد الحكم Critique of Judgment ذات أثر بالغ، فقد تحول بفضله مفهوم التخيل تحولاً هامًا فقد كان أثره كبيرًا على الرومـانتيكيين، وبصفـة خاصـة كولـردج Corleridge ووردث ورث Words Worth[٢٠].

فقد قدم "كولـردج" نظريتـه فـي الخيـال التـي تعتـبر واحـدة مـن أهـم الإسهامات النظرية في القرن التاسع عشر وقد وضعها ضمن كتابه سيرة أدبية Biographia Litraria وغيره من الكتب مقارنًا بين التوهم والتخيل[٢١]. فقد رأى "كورلردج" أن التوهم ليس له إلا مجالات محدودة وثابتة يعمل فيها فهو في الحقيقة لا يزيد عن كونه نوعا من الذاكرة طرح عنه أعباء الزمان والمكان حين امتزج Blended وتشكل مع الظاهرة الإمبريقية Empirical phenomon للإرادة التي تعبر عنها بكلمة اختيار Choic[٢٢].

أما الخيال فقد اعتبره إما أوليا Primary أو ثانويًا Secondary، واعتبر الخيال الأولى قوة حية وعامل أولى للإدراك الإنساني Of human perception وكتكرار في العقل المحدود لفعل الإبداع السرمدي في الأنا المطلق. أما الخيال

الثانوى فإننى أعتبره صدى Echo للسابق، يوجد مع الإرادة الواعيـة وهـو إن يشبه الخيال الأولى فى وظيفته إلا أنه يختلف عنه فى الدرجة Degree وفى نـوع العقل. إنه يذيب وينشر ويشتت لكى يبدع من جديد، وحينما يستحيل عليه فعل ذلك فإنه يسعى إلى إيجاد الوحدة بين الأحداث المتصارعة إنه جوهرى وحيوى فى حين أن موضوعاته (كموضوعات) هى بالضرورة ثابتة Fixed وساكنة (هامدة) Dead[٢٣].

وقد رأى "وردورث" أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج – معا العناصر المتباينة فى أصلها والمختلفـة كل الاختلاف فى طبيعتها كى تصير فى مجموعها كلا متسقا ومنسجما[٢٤] – كما رأى – فى خدمة العالم الخارجى، واختلف مع كولردج فى إدراكه لهذا العالم، فهو يعترف باستقلال هذا العالم، ويصر على أن يعترف به الخيال بمعنى ما[٢٥]. وهو بهذا يصل إلى عكس ما رآه (باركلى) ذلك أن الرومانتيكيين (يربطـون بين الخيال والحقيقة لأن مخلوقاتهم وليدة الهام البصيرة الخاصة)[٢٦].

ولكـن إذا كـان الرومانتيكيون الإنجليز يقربـون بين التخيل والواقـع فـإن (نوفاليس) الألمانى يربط بين التخيل والموضـوع غير الأخلاقى ويرى أن التخيل (يشبه الأحلام واللامعنى والوحدة)[٢٧].

أما إذا تقدمنا إلى القرن العشرين تاركين القرن التاسع عشر فإننا نجد أن (برجسون) Bergson يوضح فى كتابه التطور الخالق (حقيقة الحدس الجمالى، فيقول: إن لدى الإنسان إلى جانب ملكة الإدراك الحسّى العادى ملكة أخرى يصح أن نسميها باسم (الملكة الجمالية)، وهو يضرب مثلا يوضح لنا به الفارق بين إدراك كل من هاتين الملكتين فيقول: إن عين الإنسان حين تبصر ملامح الوجود البشرى، إنها تدركها كما لو كانت متلاصقة أو متجاورة بعضها إلى جوار البعض دون أن تفطن

إلى ما بينها من تنظيم عضوى. ومعنى هذا أن ما يند عن بصر الإنسان إنما هو قصد الحياة L'Intetion de Lavie و تلك الحركة البسيطة التى تجرى عبر خطوط الوجه أو قسماته. فتربطها بعضها ببعض، وتخلع عليها دلالة أو معنى. وهذا القصد إنما هو بعينه ما يحاول الفنان إدراكه، ولهذا فإننا نراه يضع نفسه داخل الموضوع عن طريق ضرب من التعاطف آملاً من وراء ذلك أن يتمكن عن طريق جهده الحدْسى من إزاحة ذلك الحاجز الذى يقيمه المكان بينه وبين نموذجه، وتبعًا لذلك فإن (برجسون) يضع إلى جوار الإدراك الحسى الخارجى حدسا جماليا باطنيا يستطيع عن طريقه النفاذ إلى الفردى L' Individual وكما أن مهمة الفيلسوف هى الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة من نوعها فإن مهمة الفنان أيضًا هى إبراز الطابع الفردى للموضوع الجمالى[٣٨].

(٣) اعتراضات (سارتر) على الفلاسفة السابقين

ومن الجدير بالذكر أن "سارتر" (فى دراسته للتخيل، يبدأ بأن يقدم نظرة عامة لمشكلة الصورة، منتقدًا الفلاسفة السابقين إلى أن يصل إلى (هوسرل Husserl)، وقد لاحظ أن الفلاسفة السابقين قد خلطوا بين فهمهم للإدراك، وفهمهم للتخيل، فكلاهما قد فُهم كحصول على صورة لجسم فى الذهن[٣٩].

وقد رأى أنهم – أى الفلاسفة السابقين – فى دراستهم لطبيعة التخيل (التفتوا إلى الصورة الخيالية ولم يوجهوا عنايتهم إلى فعل الخيال فى ذاته، وذهبوا إلى القول بأن الصورة الخيالية لشئ ما لا تختلف عن الإحساس به. فصورة هذا المثلث أو تلك الدائرة أو تلك الأشجار لا تختلف عن الإحساس بها جميعا، وما دام الإحساس والإدراك الحسى أبعد الأشياء عن العقل والإدراك العقلى عند هؤلاء الفلاسفة، فهكذا الأمر أيضًا بالنسبة للصورة الخيالية وإذا كان الإحساس والإدراك

الحسى يعوقان النفس عن الإدراك العقلى الصحيح فكذلك تفعل صور الخيال بالنسبة لأفعال التفكير[٣٠].

وقد اعتمد (سارتر) عند انتقاده للفلاسفة والسيكولوجيين السابقين تقسيم النظريات السائدة فى الصورة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى ثلاثة أنواع[٣١].

فأولاً: يوجد الاعتقاد الديكارتى.

ثانياً: الاعتقاد الذى وصفه (سارتر) بأنه (هيومى).

ثالثاً: هناك وجهة نظر اسبينوزا، وليبنتز Leibniz.

فقد رأى (سارتر) أن ديكارت (يوشك أن يقرر أن الخيال جسمى، وأن الصورة الخيالية تقوم فى المخ Brain وفى ركن من أركانه. وعنده أن الإنسان عندما يتخيل فهو يوجه انتباهه إلى جسمه[٣٢] وحدد (سارتر) (بأن الاعتقاد الديكارتى Cartesian Belief ينصبّ على الصورة التى توجد فى مكان طبيعى من العقل، وربما بعض أجزاء المخ Brain ولكى نمضى فى الحديث من الصور إلى الحديث عن التفكير فإنه يجب أن تحدث طفرة Leap وذلك لأنه يوجد شيئان مختلفان بشكل قاطع)[٣٣]. هما الصورة والفكرة. أما الاعتقاد الذى وصفه (سارتر) بأنه (هيومى) والذى يرى – على حد قول (سارتر) (ن الصور هى كل ما يوجد، وجميع خبراتنا تتكون من الانطباعات وعندما نسمى بعضها (بالصور) فإن ذلك لا يجعلنا نرى أنه لا يوجد اختلاف بينها وبين ما تبقى من خبراتنا)[٣٤].

أما بالنسبة للاتجاه الثالث الذى نسبه (سارتر) إلى (اسبينوزا، وليبنتز)، وقد قرر (سارتر) أن (اسبينوزا) يرى أن (الخيال يقابل تأثر جسمنا بما يجاوره من أجسام

ويجعل النفس لا تفكر إلا عن طريق هذا التأثر. والنفس هي تحت تأثير الخيال لا تفكر في الأشياء كما هي في ذاتها، ولا في علاقتها)[٣٥]. وحيث تبدو الصور أيضًا (كتفكير غامض)[٣٦].

وهكذا جمع (سارتر) آراء الفلاسفة السابقين في عجالة مشيرا إشارات مقتضبة إلى كل منهم، إلى أن وصل إلى (هنري برجسون) فأولاه بعضا من اهتمامه، وقد قرر (سارتر) أن (برجسون) قد "اعتبر الأجسام كلها صورا، أو مركبات صور، وعندما قرر أن المادة المطلقة، تلك التي تعارض الروح المطلقة، لا وجود لها إلا في عقول الفلاسفة وحدهم. وأن طبيعة الأشياء ليست روحًا، وليست جسمًا جامدًا لا حراك فيه بل هي عبارة عن مجموعة صور فإن تركزت واتحدت فيما بينها اقتربت مما يسميه روحا وفكرا وإن تشعبت وافترقت وتبددت اقتربت مما نسميه مادة وجسما. ومن ثم ليس هناك فارق جوهري بين الصورة الخيالية والروح من جانب، وبين الصورة الخيالية والأجسام من جانب آخر. ومعنى ذلك أنه ليس هناك أي إشكال في قبول التصور الخيالي في النفس ما دامت النفس في جوهرها مجموعة من الصور وكانت هذه الصور في ماهيتها شيئا مختلفا عما يسمى بالمادة المطلقة[٣٧]".

ويرى (سارتر) أن موقف "برجسون" يساوي بين الإدراك والتخيل لأن كلا منهما يمثل حضور صورة وكذلك فإنه ينتج عنه أنه لا حاجة للتمييز بين "الموضوعات الخارجية وصور الخيال أو بين اليقظة والأحلام. بين إدراكي لهذه الأشجار القائمة أمامي الآن وبين صورتها في الذهن حينما أكون مستغرقًا في أعماق الحلم"[٣٨].

وإذا كان (سارتر) قد قدم كتمهيد لدراسة الصورة والتخيل، نقدًا لآراء الفلاسفة السابقين، إلا أنه "من الصعب القول بأن الكتاب بدأ بمساجلة نقدية مع آراء

"ديكارت" و"اسبينوزا" و"ليبنتز"، بل كل هؤلاء قدموا عن طريق مقدمة قصيرة"[٣٩]، بل أيضًا فيما يرى بعض نقاد (سارتر) ودارسيه فإن هذه الانتقادات قد قدمت (بدون مراجعة دقيقة لأعمال الفلاسفة الذين انتقد آراءهم، بالرغم من أن انتقاداته قد استهدفتْ آراء بعينها لأناس معينين، وبصفة خاصة فجميع النظريات التى نوقشت قد لُخصتْ بإهمال شديد حتى أنه كان من الصعب تحديد النظريات ونسبتها إلى مؤلفيها)[٤٠]. وقد اتضح ذلك عندما (وصف (سارتر) الاتجاه الثانى بأنه (هيومى) فى حين أن "باركلى" أفضل مثال يمكن أن يطبق عليه هذا الاعتقاد، لا هيوم)[٤١].

كما أنه جمع كل النظريات السابقة فى افتراض أن الصور نوع من الأشياء A kind of things[٤٢] ولكن عندما وصل (سارتر) إلى "هوسرل"، فإنه يبدى إعجابه به، خاصة، بإصرار (هوسرل) على أن الواجب الأول هو اكتشاف ماهية الخواطر السيكولوجية بشكل عام قبل الدخول فى فحصها بالتفصيل[٤٣] وإذا كان (سارتر) قد لخص بإهمال شديد – فى رأى عدد من نقاده ودارسيه – آراء السابقين إلا أن (المقولات الهيجلية Hegelian Catagories الشئ فى ذاته Initself (en soi) والشئ لذاته For itself (pour soi) قد قُدّمت بإحكام شديد، فى اختبار علاقتها بالوعى، فالشئ المعطى، الموجود – فى – العالم، مثل قطعة الورق البيضاء، هو شئ بالرغم من أن (سارتر) لم يكن قد اطلع على أعمال "هيجل" بشكل كاف حتى بعد الحرب، إلا أنه سمح لنفسه بأن يتمثل أشياء كثيرة منها عام ١٩٣٩"[٤٤].

فقد أخذ (سارتر) مقولة الوجود فى ذاته Being in itself (Anoicheins) والوجود لذاته Being for itself (Fursichseins) من مقدمة "هيجل" لفينومينولوجية الروح phenomenology of spirit فبالنسبة "لهيجل" فكل شئ يتحول إلى فهم للحقيقة ليس فقط كمادة As Substance ولكن

كموضوع As Subject[٤٥] والشئ فى ذاته ليس لديه أى اختيار، أما بالنسبة للوعى لكى يوجد فإنه يجب أن يكون وعيا بوجوده To Be Conscious of Its Existence إنه يبدو كاختيار حر خالص مقابل عالم الأشياء الذى يركد فى خمول[٤٦].

وهكذا فإن (سارتر) عندما وجه انتقاداته، فإنه قد توجّه إلى - على حد رأى بيتر كاوس P. Caws السابق - الأخذ عن "هيجل" بالإضافة إلى "هوسرل". والقصدية Intentionality التى قدمت بواسطة الفينومينولوجيين الذين قدموا، كما رأى (سارتر) مفهوما جديدًا للصور، فالصورة هى صورة شئ ما An Image of some thing[٤٧]، والوعى، هو وعى بشئ ما.

وبهذا تكون انتقادات (سارتر) بمثابة مقدمة لعرض وجهة نظره فى الصورة والتخيل، وهو الأمر الذى سوف نحاول مناقشته الآن.

(٤) الصورة عند سارتر وعلاقتها بالوعى:

لقد رأى (سارتر) أن السبيل إلى حلّ مشكلة الصورة يقع فى نطاق التفكير فى طبيعة الوعى ذاته[٤٨] ولكن إذا كان الوعى، خلال عملية التخيل "يركب Constitutes ويفصل Isolats وينفى Negates العالم ويمكنه أن يفعل ذلك لأنه هو ذاته لا وجود None Being"[٤٩] فإنه - أى الوعى - هو الذى يركب الصور التى تنفى هذا العالم.

وبالنسبة لسارتر فإن الوعى يبدو "كافتراض، معطى مطلق Absolute Giving للصورة التى تظهر، ليس كشئ As a Thing ولكن كمثول. لكن أيضًا تظهر الأشياء كمثول، وهذا يحول المشكلة من محتوى الوعى إلى موضوعه"[٥٠].

وإذا كانت الصورة تكفّ عن أن تكون محتوى سيكولوجى، وإذا كنا نتعامل من الوعى المحدد على أنه وعى بشئ محدد فإن الصورة هى بالأحرى صيغة من صيغ الوعى أو جزء منه.

ولقد وجد كل هذا بشكل جنينى عند "هوسرل" ولكن كما يرى "سارتر" فإن تلك النظرية لم تكن كاملة، فقد قال: إننا نرى الآن أن الصورة والإدراك إنما يشكلان حادثين Erlebnisse(١٥) قصديين مختلفين يتميزان بالإضافة إلى ذلك بقصديتهما.(٢٥)

وهنا يطلب "سارتر" العون من" هوسرل"، فقد رأى "هوسرل" أن" كل وعى إنما هو وعى بشئ ما Every Conscious Is A Counsicous Of Something وبموازاة هذا التأكيد، قال" سارتر "بأن كل صورة إنما هى صورة لشئ ما Every Image Is An Image Of Something ذلك أن الصورة، فى الحقيقة مركبة من حامل للقصدية، كوسيط فى العلاقة بين الوعى وموضوعه، مقابلة للعلاقة المتوسطة Interemediate relation القائمة فى القوة المدركة للشئ، فى الإدراك، فالصورة ليست شيئا، ليست بأى حال من الأحوال شبيهة بالشئ، هى بالأحرى تشير إلى الشئ أو هى تركيز فى الخبرة والتجربة"(٣٥).

فالصورة إذن ليست شيئا، وإنما ذات علاقة بالشئ، وهذه العلاقة هى علاقة إشارة حيث تشير الصورة إلى الشئ لأنها صورة له .فعلى سبيل المثال، إذا تخيلت وجه صديقى بطرس Peter فإننى لا أقوم بتفحص" نوع من المدركات الحسية الضعيفة أو أثرًا قارا فى الوعى، وصورة فجائية ذابلة، بقيت عالقة فى ذهنى منذ رأيته فى المرة الأخيرة .إننى أحاول أن أكون شاعراً به بطريقة خاصة قائما بأمر يختلف كل الاختلاف عما أفعله عندما أنظر إليه، حينئذ فإننى أستطيع

أن أتفحصه كما هو فعلا As he actually is وأن أعد شعر رأسه إذا اضطررت إلى ذلك، إلا أن هذا مالا يمكنني أن أفعله عندما أتخيل أنه معي، إذ ليس هناك أي شئ على الإطلاق في الصور إلا ما وضعته بنفسي منطلقا من تذكرى لما يبدو عليها"[٥٤].

وإذا كانت الصورة ليست شيئا، ولا تشبه الشئ، وحاملا للقصدية، وهى الوسيط بين الوعى وموضوعه، ألا ينجم عن ذلك التأكيد على أنها "نمط معين من الوعىAcertain type of consciousness ، أى أنها فعل tcA وليست شيئا، وهى وعى بشئ ما"[٥٥].

وقد أوضح سارتر فى كتابهL'Imagination ما أسماه بالصراع الذهنى "الذى يجب إعلاءه من أجل تحرير أنفسنا من العادة التى رسخت فى أعماقنا، عادة اعتبار كل أنماط الوجود من نوع طبيعىPhysical type "[٥٦].

"فسارتر" يقر بوجود غير طبيعى، وجود عقلى، أو تخيلى، ولكن هذا الوجود والذى يمثل (الصورة) ألا يختلط هذا مع مجرد الوظيفة السيكولوجية، لقد فطن "سارتر" إلى ذلك، ولذا فإنه يقتبس من "هوسرل" فقرة من أفكار Ideas والتى كتبها عن القنطور[٥٧]، والتى تنتهى بما يأتى:

"القنطور ليس ذهنيا Mental إنه لا يوجد لا فى النفس، ولا فى الوعى، ولا فى أى مكان آخر، إنه فى الحقيقة لا شئ، فهو محض تخيل، ويعلو على التخيل، فالخبرة اليومية للتخيل هى تخيل القنطور. وإلى هذا المدى فإن "القنطور" ذهنى، أو كخيال يتعلق بالخبرة نفسها. ولكننا يجب أن نلزم الحذر من اختلاط هذه الخبرة اليومية للتخيل، بالخبرة التى يمكن تخيلها كالموضوع المتخيل[٥٨].

ويعلق بيتر كاوس Peter caw على هذه الفقرة بقوله "إن هذه العصره شارحة ذلك أن "لا وجود القنطور أو الخيمرا Chimera[9] لا يجعلنا نختزله إلى محرد وظيفة سيكولوجية، وإن كانت فرصة اللاّوجود تضع أساس التكوينات السيكولوجية"[10].

وبهذا فإن الصورة تختلف عن مجرد الوظيفة السيكولوجية حتى لو كانت صورة "للاّوجود" فكلمة صورة والتى تشير إلى العلاقة بين الوعى والموضوع، ليست أيضًا شيئًا، ولكنها هى العنصر المنشئ للوعى وهى أحد الطرق التى يقصد Intend فيها الوعى الشئ وهذا الرأى يوضح فى نفس الوقت الخلط حول الأشياء التى تسمى صورا، والمسماة رسومات (تصاوير) Paintaings، والصور الفوتوغرافية Photographs وما شابه ذلك. ذلك أنه لا يمكن أن تكون "فى In" الوعى كما كان الأمر بالنسبة للرأى الكلاسيكى فى الصور، لكن لا شئ يمنع وجودها مستخدمة الوعى كوسيط As A mediation فى علاقتها القصدية فيما تشير إليه تماما كما فى استخدام الصورة العقلية الخالصة Pure Mental Image[11] للوعى، وإن كان التمييز يبدو أوضح فى الحياة العملية وقد يبدو للبعض أن تعبير الصورة العقلية تعبير مبهم وغامض، أو ملتبس[12].

وعلى هذا فإننا يمكننا أن نجمل الخصائص الأساسية للصور عند "سارتر" فيما يلى:

١- الصور قصدية، فهى صور لأشياء، ذلك أننى لكى أصف صورة "فإننى يجب أن أقرر ماذا تكون الصورة ، إنها صورة للقديس بولس، أو صورة لمبنى من الطراز الإكليريكى، وليس عن طريق وصف الصورة ذاتها"[13].

٢- الصورة تتمثل للوعى مباشرة، "وتعطى كل ما لديها بسبيل واحد، عكس الإدراك، فإننى يمكننى الحصول على المعلومات مما أراه"[٦٤].

وهذا الإدراك يتكون ببطء فإذا حاولت إدراك مكعب من المكعبات فعلى أن أتعرف وجوهه وأضلاعه وزواياه، وعلاقاته بما سواه من أشكال، ولكنى إذا وعيته عن طريق الصورة فإنه يتمثل فى الوعى مرة واحدة بصفاته الخارجية دون نظر إلى علاقته بما سواه، ودون استقصاء فى جلاء هذه الصفات. "فالصور التى أتصورها بالخيال لا تتعلم، بل تبدو كما هى منذ ظهورها. ويقتصر المرء على تصويره إياها على الصفات التى تهمه منها"[٦٥].

٣- "الصورة تستتبع أن يكون موضوعها فى حكم المعدوم"[٦٦] "فبالرغم من أن هذه الصفة هى أساس الصفتين السابقتين، فإنها تحدد الاختلاف الجوهرى بين الصورة والمدرك Between Image and Precepts "فالصورة تؤكد أن موضوعها مثل العدم An Neat وهذا الاستعمال يساوى بين صور الموضوعات اللا موجودة Non – Existent والموضوعات الغائبة، فمثلا "ما هو مشترك بين صورة بطرس Peter وصورة القنطور هو أن كلا منهما شكل من أشكال العدم بكلمات أخرى، فإنه بالنسبة للصورة لكى تكون صورة، يجب أن يكون مستحيلاً أن يتم إدراكها، وهذه الصفة السالبة يجب أن تحوز عليها كل الصور، وهى قد تكون موجودة على نحوين:

عدم موضوع غير واقعى Néatisation Of An Unreal Object، حيث أنه يكون غير موجود بالمرة، أو عدم شئ غائب Néatisation Of An Absent Object حيث أنه يكون غير موجود هنا.

عندما أتذكر صورة "بطرس" فإنها لا تكون شبحًا "لبطرس" الماثل فى

حى بل إنها صورة "بطرس" (فى طبيعته البدنية، "بطرس" الذى أستطيع أن أراه

أو أسمعه أو ألمسه، فقط إننى أدرك Realize، أننى لا ألمس "بطرس" هذا، فتخيلى

له هو الدليل على عدم لمسه، وعدم رؤيته، ومن هذا الشعور فإننى أستطيع القول أن

تخيلى يحوى عدمًا محددًا A Certain Neat"[٦٧].

وربما كان فى وسعنا، أثناء تخيلنا للصورة الخيالية، سواء كانت (عدم) شئ

غير واقعى – القنطور – مثلاً، أو عدم شئ غائب – بطرس – أن نسلك كما لو كنا أمام

موضوع حاضر، ومدرك لنا، "ولكن هذا السلوك موقوت باللحظات التى نتناسى فيها

ما تنتجه الصورة"[٦٨] أى أن العدم جوهرى فى الصورة.

٤- الصورة تلقائية، فالتخيل كوعى تلقائى، يكوّن الصورة فى مواجهة الشئ الذى

لا يكون حاضرًا، أو عدمًا، والخيال على هذا الأساس، وارتكازًا على صفة

القصدية، التى ذكرناها آنفًا – الصفة الأولى – للصورة ليس سلبيًا فهو "فهو نتاج

مقصود لا يسبق موضوعه المادى. وإنما يتحقق به ومعه"[٦٩].

٥- إذا كنا فى النقاط السابقة قد حددنا خصائص للصورة تتم فى مواجهة الإدراك،

فإننا هنا نحاول عن طريق المقارنة بين الصور والكلمات أن نجلو الصفات

السابقة أكثر.

فيم تختلف الصور عن الكلمات؟

يجيب على ذلك "مانصر A. R. Manser" فى دراسته فى مجلة الفلسفة،

والتى أشرنا إليها من قبل فى الهوامش، بأن الاختلاف الجوهرى بين الصور

والكلمات، هو أن الكلمات يمكن أن تلعب دورها فى حضور الموضوع أو الشئ،

ولكن الصورة ليست كذلك، فلا يمكننى أن أحصل على صورة لحجرتى بينما أنا

أنظر إليها مهما كانت دقة وإحكام ذاكرتي، وأيًا كانت حيوية مخيلتي، فإنها لا يمكن بأي حال أن تنافس الأشياء الموجودة فعلاً. ولكن ما خلا هذه الحقيقة، فإن هذين النوعين من الأشياء من وجهة نظر "سارتر" لا يختلفان جوهريًا[٢٠].

إذ كانت هذه خصائص الصورة، فترى ما هو التخيل؟ خاصة إذا كنا قد علمنا – مما سبق – وأشرنا إلى أن التخيل هو القدرة على تكوين الصور الذهنية، أو المفاهيم الأخرى. ما هو إذن، وما وظيفته، من وجهة نظر "سارتر".

٥- ما التخيل بالنسبة لـ "سارتر" وما هي وظيفته

لقد رأى "سارتر" أن الفلاسفة وعلماء النفس قد خلطوا بين الإدراك Prece[tion والتخيل Imagination فكلاهما قد فُهم على أنه حصول على صورة ما في الذهن، والفرق الوحيد بينهما يكمن في النشاط القوى الذى يقدم لإدراكنا ولكن في مواجهة هذا الرأى، أصر سارتر، على أن التخيل نشاط للوعي، للوعي التخيلي، وأن الموضوع الواقع عليه هذا النشاط القصدى ليس مما ينفصل عن المحتوى السيكولوجي، ولكن ذات الشخص أو الشخص نفسه هو الذى نقول أن لديه صورة ما. التخيل، باختصار، هو نوع من تعاقب أنماط الوعي، يرسل لنفس الموضوعات كوعي مدرك، ولكن – وهذه النقطة هامة جدًا في فلسفة "سارتر" – بالنسبة لهذه الموضوعات، كما لم تكن موجودة، على الأقل في وقت تخيلها، ففي مواجهة العالم يقف الوعي الإنساني خلال التمثيل وتعاقب حالات اللاواقعي Unreal على الموضوع"[٢١].

وبناءً على ذلك، وكما سبق أن حدّدنا أن الصورة – لدى "سارتر" ينتجها التخيل في حالات لا وجود الموضوع، سواء كان ذلك "عدمًا" له أو "غيابا" فإن التخيل هو نوع من الوعي بموضوع "غائب" أو "عدم".

والتخيل كما يرى "سارتر" "يتركب من ثلاث عناصر، فهناك الفعل Act والموضوع An Object ، والمحتوى التمثيلي للموضوع A content Representative Of An Object والفعل، هو فعل التفكير في الموضوع"[٣٢] أي هو تفكيري في موضوع ما، وليكن المقعد مثلا: "أما الموضوع فهو المقعد The chair أو أي شئ يمكن أن نفكر فيه، - والمحتوى هو أي شئ Any thing والذي يحضر في الذهن كموضوع للقصد، ولكن بحيث يكون محض تمثيل للشئ المفكر فيه"[٣٣] ولكن ألا نشعر أحيانًا بأن موضوع الوعي لديه خواص المقعد؟

بمعنى آخر، ألا نشعر أحيانًا بأن المتخيل يملك سمات المدرك؟

لكي يتضح ذلك، فإننا نرى أن "سارتر" يناقش طبيعة موضوع الوعي، والطريقة التي يحددّ بها فيرى أن "تمثيل هذا المحتوى العقلي يتركب من ثلاثة أشياء: فهناك المعرفة المتخيلة، حيث يبدو منها أنه عندما يتخيل شخص ما شيئًا، فإنه يتخيله في كل تفاصيله المتعينة Concerte، وهناك المؤثر أو التأثير الذي ينصب عليه التخيل أثناء انفعالاتنا، كما يحدث أن صورة – على سبيل المثال – لموضوع مكروه تلتقي بالمشاعر الموافقة معها وثالثًا: هناك الإحساس الخارجي، والإحساس غير الضروري الخاص بالعضلات والمصاحب للصورة"[٣٤].

ولكن إذا كان هذا المحتوى العقلي، يتركب من المعرفة المتخيلة والمؤثر والإحساس، ألا يشير هذا إلى علاقة ما بين الإدراك الحسّي والتخيل؟

لقد رأى "سارتر" "أن الذهن يملك قدرة تصور، أو تخيل ما لا وجود له. ولكن ذلك مشروط" بأن لا يمتصه الواقع المحيط به، فلكي يستطيع العقل التفكير بطريقة الصور يجب أن يكون قادرًا على نزع نفسه من موقفه الحاضر. فالعقل العاجز عن التخيل هو عقل التصق بما هو موجود ,(Glued down to what exist)

(Englüee dans l'existant) لكن إذا كنا جميعًا قادرين على التخيل، إذن يجب أن نكون، بكل معاني الكلمة، أحرارًا، فعقلنا لم تبتلعه الرمال المتحركة، ولا غاص (Bogged down) (embourbee) في الواقع"[٣٥].

ومع أن التخيل - في رأي "سارتر" - هو تجاوز للواقع، وتحرر من لزوجته، إلا أنه أيضًا ليس مجرد نوع من التفكير، أو كنظير لكيفية عقلية تُدعى بالصور، فقد لفظت كل التعريفات من ذلك النوع، "وأعيد تعريفه ثانية كنمط Mode للوعي بموضوع ما، سواء كان وجودًا، أو لا وجودًا"[٣٦].

بمعنى أنه كان موجودًا ولكنه غائب، أو هو لا وجود، أو عدم.

والعدم ضروري جدًا للموضوع المتخيل لتمييزه عن موضوع الإدراك، فالعدم أساس الحرية، تلك الحرية الضروزية والمصاحبة للتخيل، وموضوعات التخيل هي بالضرورة لا واقعية Unreal، كما "أن قدرة الإنسان على التخيل، هي بالقطع وثيقة الصلة بقدرته على الاختيار Choice"[٣٧].

أما في مجال التميز بين التفكير والتخيل، فإننا نرى - هنا - أن "سارتر" يؤكد على أن "التفكير جنس، بينما التخيل نوع من هذا الجنس والذي نستطيع التعرف عليه من سماته المدركة Thinking is the genus,and imagining is a species of this genus which we can recognize by Perciptible features"[٣٨].

وإذا كان "سارتر" قد رأى أن التخيل بمثابة نشاط للوعي التخيلي، وأنه قصدي، وفي مواجهة الإدراك وربط بينه وبين الحرية، فإن "جاستون باشلار Gaston Bachelard" قد ربط هو الآخر بين الحرية والتخيل ووصف التخيل

بالاستقلالية، "فالصورة الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مختلفة عن واقعية الإدراك، فاستقلالية التخيل هي هدفه"[79].

كما رأى أيضًا أن التخيل ملكة إبداعية للعقل، كمقابل للصدور البسيط عن الإدراك"[80] وهو ليس مجرد ملكة لصياغة الصور، وإنما هو بالأحرى "ملكة لتحريرنا من الصور الأولى (أي الماثلة في الإدراك)"[81].

وبهذا فإنهما يلتقيان في ربطهما بين التخيل والحرية، واستقلال التخيل عن الإدراك وهذا اللقاء يمثل اللقاء بين الاتجاه الفينومينولوجي (باشلار) والاتجاه الوجودي القائم أيضًا على أساس فينومينولوجي (سارتر)، وإن كان "باشلار" يؤكد على أن "التخيل قوة أولية نشأت من تفرّد الوجود التخيلي"[82]، والصور الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مخالفة لتلك الناتجة عن الإدراك، فإن "سارتر" يحتفظ بوجود صلة ما بين التخيل والإدراك الحسي، وإن كان في نفس الوقت يتميز عنه تمام التميز. "وتقرير هذه الحقيقة هام بالنسبة لموضوعات الفن. إن قوة الفنان تكمن في خياله"[83].

وبناءً على هذا فإن "سارتر" قد وضع الأساس الضروري للتخيل على أسس فينومينولوجية مستفيدًا من "هوسرل"، وإن كان قد وجه إليه بعض النقد.

وهكذا إذا كنا قد قدمنا الخطوط العريضة للتخيل وللصورة عند "سارتر" فإنه من الضروري أن نتقدم – كما تقدم "سارتر" نفسه، وقد كان هذا ضروريًا بالنسبة له، كما هو ضروري بالنسبة لنا – إلى دراسة العلاقة بين هذا كله، وبين المشكلات الجمالية المباشرة والشائعة في الفن. وهو ما سوف نقدمه في الصفحات التالية.

ثانيًا: موضوع التخيل

(١) الموضوع الجمالى

يكتب "سارتر" فى المتخيل والذى ترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان "سيكولوجية التخيل" "فى التعليقات الآتية، التى تختص أساسًا بالشكل الوجودى لعمل الفن، سوف نحاول أن نضع الصيغة الخاصة بالقانون الذى يحدد أن مجال الفن هو اللاواقعى Unreal"(٨٤).

فالموضوع الجمالى لدى "سارتر" موضوع (متخيل)، فهو لا يوجد، ولا يمكن التعامل معه إلا على أساس من فعل الوعى التخيلى. "فإذا اتخذنا لوحة تشارلز الثامن Charles VIII كمثال لنا فإننا نفهم بداية أن "تشارلز الثامن" كان موضوعًا ولكنه – بوضوح – ليس الموضوع كما صور فى اللوحة التى هى موضوع واقعى Real فى التصوير"(٨٥) ذلك أن "الصورة تظهر فى اللحظة التى عندها يكابد الوعى تغيرا جذريًا، حيث ينتفى فيه العالم ويصير متخيلاً"(٨٦).

وعلى هذا الأساس، فأن نفهم "تشارلز الثامن كصورة As An Image موضوعة فى لوحة فى حالة تضايف "مع عمل قصدية الوعى التخيلى. حينئذ فإن

"تشارلز الثامن" الذى يعتبر غير واقعى، هكذا يبدو فى اللوحة، هو بالدقة موضوع فهمنا الجمالى، (فهو الذى حركنا، وهو الذى صور بذكاء وقدرة، ودقة) وقد مضينا للتعرف عليه فى اللوحة، ذلك أن الموضوع الجمالى هو شئ لا واقعى The Estheteic Object is something unreal"[87].

فعمل الفن "هو اللاواقعى، إنه ينفى Negate الواقع ويجعله متعاليًا، ليس بالنسبة لتعالى بعض الصور الواقعية أو الماهيات Essences ولكن بالنسبة لما هو غائب، ونقطة التماس بين الموضوع الواقعى والموضوع الجمالى هى المادة التى تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعى والتخيلى"[88]. ولكن إذا كان الموضوع الجمالى لدى "سارتر" هو التخيلى أو اللاواقعى، فهل يعنى ذلك أن كل موضوع لا واقعى أو تخيلى يصبح موضوعًا جماليًا؟

لقد أوضح "سارتر" أن الموضوع الجمالى لا يتبدى أمامنا إلا حين تكون فى حضرة العمل الفنى، و"الموضوع الجمالى الذى هو صميم العمل الفنى يتضمن بداخله عنصران، فهو (شئ) أى حقيقة عينية حاضرة أمامنا، وهى الأصباغ فى اللوحة والأنغام فى السيمفونية أو الأحجار فى الكاتدرائية، وعنصر آخر لا واقعى هو المعنى، وهو عنصر مفارق متعال يفلت من أيدينا بالضرورة ويعزّ على كل إدراك حسى"[89].

وهذا يوضح أيضًا أن بالعمل الفنى ما يمكن إدراكه حسيًا "المدرك"، وما يعز على الإدراك "المتخيل".

ويتضح أيضًا أنه يوجد لكل موضوع جمالى، تخيلى، (معادل حسّى) مدرك، هو الذى يحدث الإثارة لدى الذهن، وكذلك لابد من وجود صياغة ما، للعلاقة بينهما (أى المدرك والمتخيل)، وإذا كان هناك فرق جوهرى بين الصور والمدركات الحسية، فإنه مع ذلك "تشترك الصور فى بعض الأمور مع المدكات الحسية"[90].

ولكن "سارتر" قد حذر من الخلط بين الموضوع الواقعي والموضوع التخيلي، موضحًا أن الواقعي، هو ذلك الشئ الذي "لا يمكن أن نفشل في ملاحظته وهو عبارة عن محصلات ضربات الفرشاة، ومادة اللوحة وانتشار الألوان، ولكن هذا ليس من مكونات الموضوع الجمالي، فما هو جميل Beautiful هو ذلك الشئ الذي لا يمكن فحصه كإدراك، ووفقًا لطبيعته الخاصة فإنه يوجد خارج العالم is out of the world"(٩١).

فالجمال قيمة لا يمكن أن تُطلق إلا على ما هو متخيل، والتخيلي يظهر المعنى الضمني لما هو واقعي، وهذه هي العلاقة التي تربط بين ما هو واقعي، وما هو تخيلي.

فإذا "كان النفي مبدءاً غير مشروط لكل ما هو متخيل إذن فإنه لا يمكن أن يُدرك ذاته – في، وعبر – فعل التخيل، والإنسان لا يمكن أن يتخيل ما ينفيه. وحقيقة أن موضوع النفي، لا يمكن أن يكون واقعيًا لأن هذا يعني أن الإنسان ينكره، بل وأكثر من ذلك لا يمكن أن يكون لا شئ Nothing، لأنه بدقة، لا يمكن للإنسان أن ينكر أو ينفي إلا شيئًا، وهكذا فإن موضوع النفي يجب أن يوضع في مكان المتخيل"(٩٢).

وبهذا يربط "سارتر" بين النفي والتخيل، ويفرق بين المدرك والمتخيل.

ومن الجدير بالذكر، أن العلاقة بين الإدراك والتخيل، علاقة وثيقة، فقد ذكر "سارتر" أن الصورة هي نتاج الوعي التخيلي، وهي نتاج قصدي، كما أنها أيضًا صورة لشئ ما، وهو بهذا ربط بين التخيلي، وبين المدرك، "والعمل الفني كله مجاله الخيال، أي مادته وموضوعه من الطبيعة ولكن بعد تخيلها أي فرضها غير موجودة، أو موجودة في مكان آخر"(٩٣).

والعمل الفنى إما أن يعبر عن عدم أو عن شئ غائب، "وهدف الفنان وهو تركيب مجموعة الألوان الواقعية التى تجعل ظهور اللاواقع ممكنًا"[14].

ولكى يوضح لنا "سارتر" هذه الفكرة فإنه يكتب: "إن بعض الألوان الحمراء التى يقدمها "ماتيس Matisse"[15]. مثلا تمنح كل من يشاهدها إحساسًا بالمتعة، ولكننا لا نفهم هذا الإحساس بالمتعة إذا فكرنا فى عزلة كما لو كان قد أوقظ مثلاً بواسطة طبيعة اللون – وليس شيئًا جماليًا – إنه ببساطة، ودون مواربة، هو لذة الإحساس. ولكن عندما ندرك اللون الأحمر فى الرسم فإنه (أى الإحساس باللذة) بالرغم من كل شئ كجزء من كلّ لا واقعى Unreal وهو – فى هذا الكل – الجميل"[16].

فلا وجود للون صرف، ولكن لابد أن يكون اللون لونًا لورق، أو غطاء نضد، أو أى شئ آخر، واختيار المادة التى يضع الفنان عليها أو فيها اللون الأحمر، إنما يأتى نتيجة لعلاقة حساسة مع الخامات، "فإذا ما اختار "ماتيس" القماش، وليس قطعة الورق الجاف المصقول، فذلك بسبب الخليط المترف "الشهوانى" للون، والكثافة والملمس الخاصين بالصوف، وتبعًا لذلك فإن الأحمر يمكن أن يستمتع به فقط (كأحمر الغطاء)، وهكذا فهو (لا واقعى)، ويمكن أن يفقد حدته مع اللون الأخضر للحائط"[17].

وهكذا يربط "سارتر" بين المادة التى تستخدم فى إنتاج اللوحة، وبين جماليات اللوحة، "فتوجد علاقة بين اللاواقعى، وبين الألوان والأشكال التى يتخذها ما هو واقعى Real"[18] فما نراه فى اللوحة لديه عمق Depth وكثافة Density ومادّية، ولهذه الأشياء علاقات تمتد إلى كل شئ، وهى إذ تعتبر أشياء،

فإنها "وبنفس المقياس الذى تعتبر به أشياء تكون لا واقعية In the measure in which they are things that they are unreal"[99].

فالموضوع الجمالى إذن يختلف عن مادة العمل الفنى. وإذا كان كل عمل فنى ينطوى على موضوع ومادة، فإن مادته هذه إنما تتشكل من الأصباغ والقماش فى اللّوحة، والأحجار فى الكاتدرائية، أو الكلمات والحركات التى يقوم بها الممثل، وهذه المادة، هى التى يقوم الفنان بتركيبها كى يعبّر عما هو لا واقعى، أى أنه وسيلة للتعبير عن الموضوع الجمالى.

"فالاستمتاع الجمالى واقعى، ولكنه لا يفهم بذاته كما لو كان ناتجًا عن اللون الواقعى. إنه فقط طريقة لتوقع الموضوع اللاواقعى، وأبعد من أن يوجد بشكل مباشر فى الرسم الواقعى. إنه يساعد على تكوين الموضوع التخيلى عبر اللوحات الواقعية، وهذا هو منبع الرأى الدائع الصيت القائل بخلو الفن من الهدف وهو السبب فى أن "كانتْ Kant" كان بوسعه القول بأنه لا وجود لمادة سواء فى موضوع الجمال كجميل، أو لم يكن موضوعًا واقعيًا، والسبب فى أن "شوبنهاور Schopenhour" كان بوسعه أن يتحدث عن نوع من تعليق الإرادة Suspension of will، ولم يحدث هذا نتيجة لطرق غامضة فى فهم ما هو واقعى، والذى يمكننا استعماله بوعى. وإنما ما حدث هو أن الموضوع الجمالى شكّل وفهم بواسطة الوعى التخيلى الذى وضعه "لا واقعى"[100].

وبهذا يتضح أن الإبداع الفنى لدى "سارتر" ليس بالغرق فى الواقع والاستسلام له، بل إنه لا يعتبر ما يحاكى الواقع فنًا على الإطلاق وهو يلتقى هنا مع نيقولاى برديائيف N.Berdyaev إذ يرى أن "الإبداع الفنى، وأى نشاط إبداعى

آخر، إنما يأتي من هذا القهر للحياة، والتغلب عليها، وعلى عيانيتها، فالفن انتصار على العالم المعطى"[101] والفن إبداع للعالم، وبهذا فهو يختلف عن إدراك العالم.

(٢) جميع الفنون لا واقعية

وإذا كان "سارتر" - في عرضنا السابق لوجهة نظره في الفن، كان يضرب المثل بالتصوير (عند الحديث عن الفن) فإنه يؤكد أن نظريته تنطبق على الفنون الأخرى، فقد كتب:

"وما يتضح لنا في التوّ هو أن ما لدينا عن فن التصوير على استعداد تام للانطباق على فن القصة والشعر، Poetry والدّراما Drama أيضًا، فمن الواضح بذاته أن الروائي، والشاعر، والدرامي Dramatist، ينشئون موضوعًا لا واقعيًا باستخدام التشابه اللفظي، وبالمثل يكون الممثل The Actor الذي يمثل دور "هاملت Hamlet" مستخدمًا ذاته، وكل جسده كشبيه للشخص المتخيل Imaginary person"[102].

فالشاعر، والروائي، والكاتب المسرحي، والممثل، جميعهم في رأي "سارتر" ينشئون موضوعًا "لا واقعيًا" وبالتالي فالفن لديهم - هو اللاواقعي"، مثلهم في ذلك مثل المصور (الرسام)، والموسيقى.

ولكن قد يعترض البعض على رأي "سارتر" بصفة خاصة (في اعتبار الممثل مُبدعًا) لشئ غير واقعي - وبالتالي (الفن). فقد يرى البعض أن الممثل لا يعتقد في الشخصية التي يمثلها، وآخرون يرون أن المثل يعتبر محققًا بطريقة ما في الدور الذي يقوم به، ويرد "سارتر" على الرأيين، قائلاً: "بالنسبة لنا هذان الرأيان ليسا متضادين معًا إذا كان المقصود بالاعتقاد belief أن الممثل لا يعتبر نفسه حقيقة (هاملت) ولكن هذا لا يعنى أنه لم يحشد كل قواه لكي يجعل "هاملت" حقيقيًا. فهو قد

استخدم جميع أحاسيسه، وقواه، وجميع حركاته وإيماءاته لكي ينبئ عن مشاعره التي توحى بـ(هاملت)، ولكنه بهذا الفعل، قد أخذ الواقع بعيدًا عنهم، وقد عاش بشكل كامل بطريقة لا واقعية He lives completely in an unreal way وإذا ما حدث على الأقل أنه في الحقيقة قد بكى خلال تمثيله للدور، ودموعه، إذا هو نفسه اختبرها، أو النظارة؛ فكانت كدموع "هاملت"، تلك التي تشبه الدموع اللاواقعية، فالتحول الذي حدث هنا يشبه ما قد ناقشناه في الحلم فالممثل قد أخذ بالموقف، وألهم بواسطة اللاواقعي، فليست الشخصية هي التي أصبحت واقعية لتجسدها في الممثل، بل الممثل هو الذي صار غير واقعي في شخصيته It is not character who becomes real in the actor, it is the actor who becomes unreal in his character"(١٠٣).

ووفقًا لرأي "سارتر" فالصورة الأدبية من إبداع الخيال، ولا فرق بين "الشعر" وبين فنون الأدب الأخرى، ولا بين هذه جميعًا وبين الفنون التشكيلية والموسيقى.

فالصورة الأدبية كلية كانت أو جزئية مصدرها الخيال، وهو وحده مصدر الجمال. ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعي أمام الأشياء – في – الوجود.

وكل ما يجري في عالم الخيال لا يمس الحقيقة في جوهرها الواقعي النفعي الذي هو غير جميل في طبيعته. وهنا يلتقي "سارتر" بـ "كانت" في التفرقة بين الجمال والنفع وبين الجمال والخير أو الحق"(١٠٤).

بل وقد أضاف إلى الممثل قدرة إبداعية أيضًا على أساس أن الممثل أصبح لا واقعيًا في شخصيته والفنان ليس إلا أشبه بمتأمل في العمل الفني، والجمال لا يأتي إلا عن طريق الانفلات والهروب من الواقع، فعندما تأتي السيمفونية أو أي

موضوع فنى آخر إلى نهايته فإن العقل يعود مرة أخرى من العالم الخيالى ليصير أكثر التصاقًا بالعالم الواقعى وقد علق "سارتر" على هذا "بأن لا شئ أكثر من ذلك تكون فى حاجة إليه Nothing more is needed"[١٠٥].

ويتساءل سارتر: "ألا توجد الفنون حيث تكون موضوعاتها هروبًا من الواقعى؟ وماذا تمثل الكاتدرائية Cathederal، هل تعنى شيئًا أكثر من الحجر الذى يتسلط على قمم المنازل المحيطة بها؟ هل هناك ما هو (لا واقعى) فيها وماذا تكون السيمفونية السابعة لـ (بيتهوفن) Bethoven؟ ثم يجيب قائلاً "إنها شئ ما وجد قبلى، واستمر. ومن الطبيعى فإننا لسنا بحاجة إلى توضيح أن ذلك الشئ تركيب كلى، والذى يتركب من إيقاعات، بل من نظام من الأفكار ولكن هذا الشئ هل هو واقعى؟ أم لا واقعى"؟[١٠٦].

ويحاول "سارتر" أن يصل فى هذا الأمر إلى نتيجة[١٠٧]، فيرى أن السيمفونية السابعة التى نستمع إليها لا توجد فى زمان Does not exist in time لأننى فى وسعى أن استمع إليها معزوفة فى أى زمن، اليوم، أو غدًا أو بعد ذلك، وعندما يستمع الناس إلى السيمفونية، فهم إما أن يغمضوا أعينهم، وهم فى هذه الحالة يستمعون إلى الأصوات النقية Pure sounds فقط، بينما البعض الآخر يرون القائد (المايسترو) Conductor وهم لا يعبأن به، وهو ما يسمى التأمل مع افتتان إضافى Auxillary fancinating، ولذا فهم (المجموعتان) يواجهون السيمفونية السابعة دون فهم شئ عنها، فالأحداث لا تهمهم كأحداث تاريخية، وواقعية، وتعاقب الأفكار يبدو كتعاقب مطلق وليس كتعاقب واقعى. فهى ليست واقعية مجال، "إنها تحدث بذاتها كشئ غائب، أو كوجود لا يمكن الوصول إليه It occures by its self, but as absent being out of reach فليس فى وسعى أن أقوم بشئ تجاهها،

كأن أغير من نغماتها الخاصة أو أبطئ قليلا من حركتها. ولكنها تعتمد على الواقعى بسبب ظهورها. ذلك أن القائد (المايسترو) لم يغم عليه، والحريق لم ينشب فى الصالة حتى الأداء، ومن ذلك فإنه بوسعنا أن نقول أن السيمفونية السابعة لم تأت إلى نهايتها"[١٠٨].

إذن يعتمد هذا اللاواقعى، على ما هو واقعى "ففى الحالة التى استمع فيها إلى السيمفونية، فإنها لا تكون هنا It is not here، بين هذه الجدران أو على أطراف أقواس الفيولينا Violin"[١٠٩] وهى ليست إلا خارج الزمان، وخارج الواقع، خارج الوجود "فأنا لا استمع إليها بشكل واقعى، وإنما انصت إليها فى المخيلة، ومن هنا فإننا نصل إلى تفسير للصعوبة التى نواجهها دائمًا من العبور من عالم المسرح أو الموسيقى إلى عالم آخر بل هو محض العبور من وضع تخيلى Imaginative إلى وضع يماثل الواقع. فالتأمل الجمالى Esthetic Contemplation هو عبارة عن حلم مقنع، والعبور إلى الواقعى هو الاستيقاظ الفعلى. وغالبًا ما نتحدث عن خداع الخبرة، عندما نعود إلى الواقع. ولكن هذا لا يفسر أن هذا الخلط موجود أيضًا بعد الحصول على شهادة العزف الواقعى الصارمة، والتى منها نجد أن الواقع يختبر كنوع من التوازن. هذا الخلط هو ببساطة خلط الحالم فى حالة اليقظة. فالدخول فى الوعى والانغماس فى العالم التخيلى يحرر فجأة بسبب النهاية غير المتوقعة للعزف، ونصبح دفعة واحدة وثيقى الصلة بالوجود الواقعى"[١١٠].

إن "سارتر" إذ يقرر أن الموضوع الجمالى (لا واقعى)، إلا أنه أيضًا يجده ذا صلة وثيقة بما هو واقعى، فالسيمفونية شئ Thing وهى تتحدد بما يقوم به العازفون. والقائد (المايسترو)، وما إلى ذلك، ولكن ما نستمتع به هو اللاّ واقعى، هو من صنع المخيلة. وهكذا فالصلة قائمة بين الواقعى، واللاّ واقعى، إذا يعتمد أحدهما

على الآخر. ويشبه الإنصات إلى السيمفونية (الاستمتاع بالموسيقى) موقف الحالم ولكن هل يمكننا القول بأن كل حلم هو نوع من الفن، أو هل كل حالم فنان؟ أو "إذا كان الموضوع الجمالى لا واقعى، فهل كل ما هو لا واقعى يمكن أن يكون موضوعًا جماليًا؟"(١١١).

إن "سارتر" عندما يؤكد على لا واقعية الموضوع الجمالى، فإنه لا يوافق مطلقًا بأن كل حلم يقظة Réverie هو صورة من صورة الإبداع الفنى أو هو فى حد ذاته (موضوع جمالى)، فإن الموضوع الجمالى - فى رأيه - "يمكن أن يتجلى أمام أنظارنا اللّهم إلا حين يكون بحضرة العمل الفنى"(١١٢).

وقد رأى "سارتر" "أن الموضوع الجمالى، بالإضافة إلى كونه لا واقعيًا، فهو أيضًا متناقضًا، إذ كتب فى عام ١٩٣٨ "إن عالم "دوس باسوس Dos Passos" مثل عالم فوكنر Faulkner"، و"كافكا Kafka"، و"استندال Standal" عالم مستحيل بسبب كونه متناقض Contradictory ولكن فى تناقضه هذا يكمن جماله، فالجمال عبارة عن تناقض مستتر Veiled contradication"(١١٣).

(٢) علاقة رأى "سارتر" بآراء بعض الفلاسفة السابقين

وإذا كان "سارتر" قد رأى أن موضوع الفن هو (اللاواقعى) وأن ما هو جميل يجب ألا يكون واقعيًا. فإنه بهذا يلتقى مع "كانت Kant" الذى يرى أن "الجميل موضوعه متعة لا غاية لها، ولا علاقة له بالمنفعة الحسية"(١١٤).

وكذلك رأيه فى أن "الجميل هو ذلك المفهوم الذى يتحدد كموضوع لاقتناع عام، وكموضوع بلا غاية. فكل شخص يعى جيدًا ما يريده، وهذا ما يتّضح فى حكمه الجمالى، ويجعل إمكانية وجود أرض مشتركة بين كل الناس فى حكمها الجمالى أمرًا مقبولاً"(١١٥) عندما يصبح الفن بلا غاية. ولكنه فى نفس الوقت اختلف

إلى حد ما مع "هيجل" الذى رأى أن "الفن لا يستطيع أن يكون له وجودًا واقعيًا خالصا، وثانيًا: أنه لا يوجد بحال من الأحوال جمال صورى محض"[116] حيث يقف الفن وسطًا بين الوجود الصورى المحض والوجود الواقعى، وقد أدخل هيجل "الفن ضمن موضوعات الفكر المطلق، شأنه فى ذلك شأن الدين والفلسفة، ولكن هذا لم يمنع "هيجل من النظر إلى الفن بوصفه أقل درجة من الفكر"[117].

وإذا كان "سارتر" قد اختلف مع "هيجل" حين جعل -أى سارتر - الفن لا واقعيًا. إلا أنه فى نفس الوقت قد اقترب منه حين جعل الصورة صورة لشئ ما[118]. وإن كان هذا الشئ الذى لدى سارتر متخيلاً أو غائبًا. وقد اتفق معه أيضًا فى رفض مبدأ التقليد أو المحاكاة.

وقد التقى "سارتر" مع (بند تو كروتشه B. Croce) فرأى الأخير أن الفن ليس فعلاً نفعيًا، وأنه ضرب من التأمل. وإن كان "سارتر" لم يقرّه أنه (حدس) وأن الفنان "يعبر عن حالة نفسية فردية أو حدس ذاتى خاص"[119].

وإن كان "كرتوشه" نفسه قد قرر أيضًا "أن ثمة تواصلاً Communication يتحقق بيننا وبين الفنانيين عبر تلك الأعمال الفنية التى عبروا فيها عن أنفسهم"[120] هذا الأمر الذى لم يناقشه "سارتر" هنا وإنما سوف يناقشه عندما يبدأ فى طرح مفهوم الالتزام والمشكلات الأخرى فى "ما الأدب؟" والكتب التالية له.

(٤) المدرك والمتخيل

إذا كان الفن لا واقعيًا، والصورة، هى صورة لشئ ما، فما هى العلاقة إذًا بين المدرك والمتخيل؟

لقد أقام "سارتر" - كما أوضحنا فيما سبق - تعارضًا بين التخيل والإدراك الحسي. ولكنه في نفس الوقت أشار إلى أن الصورة، هي صورة لشئ ما، فالمخيلة "تفترض الإدراك الحسي، وإن كان من شأنها - في نفس الوقت - أن ترفضه أو تنكره، ويضرب "سارتر" لنا مثلاً يقول: إن السيمفونية السابعة هي بالتأكيد شئ (لا واقعي) ولكن هذا اللاواقعي لا يمكن أن يتمثل أمامي، اللهم إلا إذا وجدت في إحدى صالات العزف الموسيقي وكانت أذناي منفحتين لسماع الأنغام الموسيقية. ولئن كان المتخيل هو بمثابة سلب أو نفي؛ مدرك حسي إلا أن المدرك هو الواسطة أو الإرادة المساعدة لقيام المتخيل وتحديده"[١٢١] وإذا كان المتخيل يفترض المدرك. فذلك لأن الموضوع الجمالي لا يتبدى أمامنا إلا حين تكون أمام العمل الفني[١٢٢]، والعلاقة بين المدرك والمتخيل علاقة وثيقة ذلك أن "المصور حين يرسم لوحة، فإنه لا يحقق صورته الذهنية في صميم هذه اللوحة، بل كل ما هنالك أنه يقدم لنا معادلاً حسيًا يستطيع معه كل شخص أن يكون لنفسه تلك الصورة بشرط أن يدرك ذلك المظهر المادي، وتبعًا لذلك فلابد من تصور اللوحة باعتبارها مجرد شئ مادي يسرى فيه بين الحين والآخر - أعني كلما وقف منه المتأمل موقف المتخيل- عنصر لا واقعي هو على وجه التحديد ذلك الموضوع الذي أريد تصويره[١٢٣].

وكل فن يتضمن موضوعًا هو الموضوع الجماعي ما دام هذا الفن ينطوي على تعبير. وهذا الموضوع يختلف عن مادة العمل الفني التي يمكن أن تكون الأصباغ أو القماش في اللوحة، أو الحجارة التي تبنى منها الكاتدرائية أو الأقوال والحركات التي يقوم بها الممثل، فهذه المادة هي الوسائل التي يتوسل بها المصور مثلا لتحقيق صورته الذهنية. إنه يقدم بواسطتها المعادل الحسي لصورته المتخيلة"[١٢٤].

وإذا كان الفن هو الانسلاخ من الواقع، والموضوع الجمالي، موضوع الفن، يفترض ضرورة المدرك، أو الواقعي، فما هو إذن محتوى Content هذا الفن؟

يرى "سارتر" أن "محتوى العمل الفني يرتكز على الحرية" "وليست الحرية السياسية وحدها، بل كل أشكال الحرية، أو إن شئنا الدقة، فعل التحرر مما هو خارج وما هو داخل على السواء"[125].

والعمل الفني هو نداء موجه إلى حرية القارئ – في حالة إذا كان العمل الفني هو الكتابة – وما يعرضه الفنان في لوحاته، أو ما يقدمه في موسيقاه، إلى المتلقي إنما هو الفرد نفسه وهو يمارس تحرره[126].

وكذلك الفن إبداع، وابتكار، وخلق، والفنان يبدع نظرًا لحاجته إلى الشعور بأنه ضروري في هذا العالم[127].

ولكن، إذا كان محتوى العمل الفني هو الحرية، فهل هناك علاقة ما بين الشكل والحرية؟

لقد ربط "سارتر" بين الوعي والعدم والحرية والخيال، سواء في دراساته السيكولوجية أو الجمالية، كما رأى أن الحرية هي إمكانية الشخصية في العمل الفني وهي تتضح في الفعل، لكنها أيضًا هي ذلك المنفذ الذي يلج منه جمال العمل الفني، حيث أن الحرية تتجاوز هذا العالم، ومن ثم ينفذ شئ غير حقيقي[128] إلى مادة العمل الفني.

إذ أن الفعل التخيلي هو فعل يقوم في آن واحد بعملية بناء وعزل وتعديم[129].

ولقد واضح "سارتر" بأن "التحليل النقدي للظروف التي تجعل التخيل ممكنًا تُفضي بنا إلى الاكتشافات التالية: لكي يمكن أن تتخيل يجب أن يكون

الوعى حرًا من كل واقع نوعى، وهذه الحرية يجب أن تكون قادرة على تحرير نفسها بأنها لا وجود - فى - العالم، وهو فى الوقت نفسه الكون، وإنما فى العالم. (الموقف العينى للوعى - فى - العالم) يجب أن يفيد فى كل لحظة كدافع مغر لبناء اللاواقع"(١٣٠).

والحرية إذن ليست فى المحتوى، ولكنها أيضًا تشمل الشكل.

ولكى يوضح "سارتر" العلاقة بين الموضوع، والطريقة التى يتم بها التعبير عنه، يضرب لنا مثلاً بالكتابة فيكتب "وبالاختصار تنحصر المسألة فى تحديد موضوع الكتابة: أهو الفراشة مثلا أم حالة اليهود، وعندما يتحدد الموضوع تأتى بعد ذلك طريقة الكتابة عنه. وغالبًا ما يسير الأمران جنبًا إلى جنب، ولكن، لا يسبق الثانى الأول بحال لدى كبار الكتاب"(١٣١).

ويؤكد "سارتر" أيضًا على أهمية الأسلوب فى العمل الأدبى، وأهمية الصياغة، وإن كان لم يضع نموذجًا معينًا أو شروطًا خاصة لذلك، فليس هناك ما يمكن أن يقال سلفًا عن الصياغة، "فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة، وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك، حقًا قد تستدعى بعض الموضوعات أنواعًا من الأسلوب، ولكنها لا تفرضها فرضًا، وليس منها ما ينتظم سلفًا خارج نطاق الفن الأدبى"(١٣٢).

فـ "سارتر" يرى أن المحتوى هو الأساس، ويسبق دائمًا الشكل الذى يتكون من الصياغة والأسلوب، أو الخامات والألوان .. وغيرها. وإن كان ما يحدث فى الغالب هو نمو الشكل مع تنامى المضمون (المحتوى).

والمضمون هو الذى يحدد الشكل، فى رأيه، ويمكن أن يفترض المضمون (المحتوى) المحدد شكلا محددًا وإن كان هذا ليس تحديدًا صارما.

(٥) نقد وتعليق:

لقد أقام "سارتر" منذ البداية تعارضا بين الإدراك، والتخيل، ثم جعل لأول شرط الثانى، ولكن على أساس أنه مجرد معادل حسى له، فالأساس هو التخيل، والمدرك أو الشكل ليس إلا وسيلة يتوسل بها الفنان إلى المتلقى. ولكننا نرى أن جعل العلاقة بهذا الشكل العرضى (وسيلة) فقط، إنما يؤكد على تجاوز من "سارتر"، بينما حقيقة هذه العلاقة تنبئ عن صلة ضرورية بينهما. لأننا إذا ضربنا مثلا باللوحة، فإننا نرى أن ما تعنيه اللوحة – بالنسبة لـ "سارتر" – هو الأساس والخامات ليست إلا وسيلة وكذلك الأسلوب أو الصياغة، ولكن الحقيقة عكس ذلك، فيما نرى، فالفن الحقيقى لا يوجد فصل فيه بين الشكل والمضمون، والخامات وطريقة معالجتها تدخل فى صميم الموضوع، وليست مجرد شئ ثانوى: هذا أولاً.

وثانيًا: فإن التعارض الذى وضعه "سارتر" بين الإدراك والتخيل، بداية، ثم أحلّ التعارض بين (المدرك) و(المتخيل) مكان التعارض بين (الشكل والمضمون) وتحويله إلى ثنائية جامدة، "والتضحية بوحدة الموضوع الجمالى فى سبيل التخيل، وكأن هذا العنصر يحتكر الظاهرة الجمالية، ولعل هذا ما فطن إليه الباحث الفرنسى المعاصر دوفرن Dufrenne حينما قال إنه مهما كان التباس (ازدواج) الموضوع الجمالى، خصوصًا بسبب ما فيه من معنى خفى قد لا يسهل استخراجه منه، فإنه لابد أن يتذكر دائمًا أن الموضوع كله بما فيه من مدرك ومتخيل – هو الظاهرة الجمالية، لا العنصر المتخيل وحده دون باقى العناصر الأخرى"(١٣٣).

إن هذا يوضح إلى أى مدى كان "سارتر" متعسفًا، علمًا بأن هذا التمييز بين الشكل والمضمون، أو الثنائية بين المدرك والمتخيل، ليست جديدة على الفكر

الجمالي الحديث، فقد أقرها "بندتسو كروتشه" وإن كان قد رأى أيضًا بأنه "لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الحية"[١٣٤]، وكذلك رأى "جون ديوى John Dewey" أن "الصورة والمادة متصلتان فى العمل الفنى، إلا أن هذا لا يعنى أنهما شئ واحد، وإنما تشير الحقيقة إلى أن المادة والصورة تتمثلان فى العمل الفنى كشيئين متمايزين بل إن العمل الفنى هو عبارة عن مادة مشكلة. ولكن الصورة والمادة تصبحان متمايزتين بحق حينما يتدخل التفكير أو التأمل العقلى، كما هو الحال فى النقد أو الدراسة النظرية"[١٣٥]، فالتفرقة بين المادة والصورة، ليست إلا تفرقة ذهنية فقط.

ومما هو جدير بالذكر أن "سارتر" سوف يتخلى عن جزء كبير من نظريته هذه حين يفرض الالتزام على النثر دون سائر الفنون، فى فترة متقدمة – ١٩٤٧ عند صدور كتابه "ما الأدب؟" وهو الأمر الذى سوف نوضحه فيما بعد.

وثالثًا: فإن "سارتر" يوحد بين الموضوع الجمالى، والموضوع المتمثل فى اللوحة بوصفه متخيلاً، ويطبق ذلك على الصور الشخصية (بورتريه Portrait) وهو يرى أن من شأن الصورة المرسومة أن تحيلنا إلى الموضوع الممثل، بفضل وساطة اللوحة، ولكن فى الواقع، أننا ندرك الموضوع الممثل فى العمل الفنى دون أية إحالة إلى الأصل، بل دون حاجة إلى القيام بأية عملية من عمليات التخيل[١٣٦]، فالأساس الذى أقام عليه "سارتر" نظريته مجرد (فرض) لا ينهض على قاعدة راسخة، وليس لديه من الحجج ما يسانده.

ورابعًا: نجد أن "سارتر" قد أقام تطابقًا بين "اللاواقعى" والمتخيل، حقيقة أنه قد يكون فى استطاعتنا أن نقول أن (المعنى) هو فى صميمه لا واقعى، ولكنها بلا شك سذاجة مبتذلة أن نفهم من هذا القول أن موضوع العمل الفنى ليس موجودًا

وجودًا فعليًا – في العالم الخارجي، وأن "هاملت Hamlet" الذى يمثله لورنس أوليفر Lurence Oliver أو باروا Barault ليس هو "هاملت الحقيقى"، وأننا لسنا بحاجة إلى فتح مظلاتنا حين نستمع إلى عاصفة السيمفونية السادسة، ولكن ربما كان باستطاعتنا أن نقول بصورة أعمق أن الموضوع الجمالى (لا واقعى) لفرط ما فيه من واقعية، أعنى أنه لا واقعى لاستحالة الوصول إليه وتعذر استيعابه"[١٣٨].

فالعمل الفنى لا يصدر عن شعور شارد، وإنما يصدر عن متأمل منتبه إلى الإدراك الحسى، كما أن الموضوع الجمالى وحدة لا تتجزأ لأن العنصر اللاواقعى شئ كامن فيه وموجود فى صميم الشئ المدرك" مثله فى ذلك مثل النفس التى لا توجد إلا فى البدن ولا تستشف إلا من خلال البدن"[١٣٨].

(٦) الموضوع الجمالى، والموضوع الأخلاقى

إذا كان "سارتر" قد جعل الجميل هو التخيلى، وحال بين الواقع والجميل، فما هى الصلة التى تتبع ذلك، بين الموضوع الجمالى، والموضوع الأخلاقى.

لقد كتب "جان بول سارتر" فى سيكولوجية التخيل The Psychology of Imagination "من هذه الملاحظات القليلة فإنه فى وسعنا أن نجزم بأن الواقعى ليس جميلاً بالمرة The Real is never beautiful، فالجمال قيمة تنطبق فقط على ما هو تخيلى، والذى يعنى نفى العالم فى بنائه الأساسى، وإنه لمن الحمق أن نخلط الموضوع الأخلاقى Moral بالموضوع الجمالى Estaetic فقيم الخير تفترض الوجود – فى – العالم وتتعلق بالفعل فى الواقع، وموضوعها بدأ مع الوجود وينتهى معه، ولكى نقول ذلك، فإننا نفترض أن النظرة الجمالية فى الحياة ثابتة، ويختلط فيها الواقعى مع التخيلى"[١٣٩].

إننا نجد أنفسنا أمام شيئين متضادين:

الجمال الذى لا ينطبق إلا على ما هـو خيالى، ثم الأخلاق التى لا يمكـن أن تعمل إلا فى الواقع، الأول يهرب من الواقع، بينما الأخلاق تلتحـم بـالواقع، ويرى "سارتر" أن الأخلاق تؤسس قيم الخير. وقيم الخير قد سبقت وأرست الوجـود -فى- العالم، فهى مرتبطة بالسلوك داخل البيئـة الحقيقيـة (الواقعيـة)"(١٤٠) بينما الجمال متغير، متجدد، مرتبط بالتخيل، ومضاد للواقع.

والجمال - فى رأى "سارتر" - مرتبط بعدم المنفعة، مواجه للحسّ، ولا صلة له بالخير، عكس الأخلاق، فعلى سبيل المثال، فإننا نجد أن "الجمال المفرط لامرأة يقتل الرغبة فيها Great beauty in a women kills the desire for her فحقيقة لا نستطيع أن نقف موقفًا جماليًا حين تبدو بمظهر لا واقعى هو سبب إعجابنا بها وفى نفس الوقت نسـلك مسـلكًا واقعيًـا نفعيًـا حسّيًا يـهدف إلى تملكـها حسـيًا Physical Passesion، فلكى نشتهيها يجب أن ننسى أنها جميلة، لأن الرغبة وثبة فى قلب الوجود Because desire is a Plunge in the heart of the existence والذى يكمن به كل ما هو عرضى ولا معقول"(١٤١).

وهكذا جعل "سارتر" الجميل، هو ما لا نفكر فى نفعه، وهو المضاد للواقعى والأخلاقى. وبهذا فإنه يلتقى مع "بندتو كروتشه" حين يـرى أن الإرادة الخيرة هـى قوام الإنسان الفاضل لكنها ليست قوام الإنسان الفنان"(١٤٢).

ومن الجدير بالذكر أن "أى إنسان يمكـن أن يلاحـظ أنـه فـى المتخيـــل L' Imaginaire يوجد فصل حاد Drastic Separation بين الواقعى والتخيلى، بين الحياة والفن وقد طبـق هذا على جميع أشكال الفن والأدب، وكأنما قد دق إسفينًا Wedge بين الموضوع الأخلاقى والموضوع الجمالى وأيضًا بـين الرغبـة

وبين التخيل، وبات الالتزام Commitment في الفن غير ذي بال Desire هنا[١٤٣].

وإذا كنا لاحظنا أن "سارتر" يؤكد على الفصل الحاد بين الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي، وأنه يطبق ذلك على سائر الفنون سواء كانت شعرًا، أو تصويرًا أم نثرًا، إلى حد أن بات الالتزام مستحيلاً، كما أوضح ذلك لاسابرا Lacapra في اقتباسنا السابق.

وقد كان هذا هو موقف "سارتر" في كتاباته المبكرة، ولكن هل ما جزم به سارتر – هنا – يعتبر صحيحًا حتى النهاية؟ أو بمعنى آخر، هل رأى "سارتر" نفسه أن هذا الرأي صحيح حتى النهاية؟ وهل استمر تأكيده على الفصل بين الموضوع الأخلاقي والموضوع الجمالي؟ وهل هذا الرأي يمكن الاقتناع به؟

ومن الجدير بالذكر أن المتعة الجمالية تختلف نوعيًا عن القيمة الخلقية، من حيث المنشأ والمرمى، وأن ما رآه "سارتر" عند فصله بين الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي لم يكن جديدًا على النظريات الجمالية، وإن شيوع فكرة – أيضًا – ليس معناه كونها صحيحة. ولقد تطوع "سارتر" بنفسه لتقويض رأيه – في مفهوم الفن اللاواقعي – واللاالتزام، وذلك عندما نشر كتابه "ما الأدب what is the Literature" ومقالتيه عن "الأدب الملتزم"، و"تأميم الأدب"، وإن كان قد طبق نظرياته الجديدة – والتي تختلف عن رأيه هنا على بعض الفنون وليس جميعها فقد أكد على التزام النثر دون سائر الفنون. ويمكن أن يقال أنه قد اجتزأ جزءا من نظريته وقوضه، وحاول أن يبرر بوسائل أخرى عدم التزام مالا يقع تحت طائلة (النثر Prose).

كما أننا نراه إذ يعزل الفنان عن الواقع، في كتاباته المبكرة، نراه في كتاباته التالية - فيما بعد الحرب العالمية الثانية - يربط بين الأدب وبين الواقع الاجتماعي، ويرى أن الأديب منخرط في عصره، وهو ما كان يرفضه، أو يتجاهله على الأقل في كتاباته الأولى.

فقد ربط "سارتر" بين الموضوع الجمالي والأخلاقي - فيما بعد - وجعل الموقف شرطًا ضروريًا للأدب الجيد، ورأى أنه من المستحيل كتابة رواية جيدة مناهضة للسامية، فجعل الموقف الأخلاقي شرطًا لجودة الأدب ولم يغفر لـ "فلوبير" والأخوين "جونكور" صمتهم عما جرى بعد "كوميون باريس" ولم يغفر لـ "بودلير"[١٤٤] ثورته الجمالية لأنه لم يكن اشتراكيًا .

(٧) موقف الماركسية والعلاقة بينه وبين موقف سارتر

لقد جاء في القاموس الفلسفي السوفيتي - الطبعة الانجليزية - أن "الصورة Image وسيلة خاصة تستعمل في الفن لإعادة إنتاج أشياء واقعية، حية، وحقيقية ومحسوسة، تدرك مباشرة، في شكل جمالي محدد. وتمدنا النظرية الماركسية في الانعكاس Reflection بالأساس الابستمولوجي للفهم الصحيح لماهية الصورة الفنية، .. كما يلعب التخيل دورًا هامًا في إبداع الصورة الفنية"[١٤٥].

كما جاء أيضًا أن "التخيل هو القدرة على إبداع الصور الخاصة بالإحساس، أو الفكر في الوعي الإنساني، على أساس تحويل المؤثرات التي جمعت من الواقع، ولكن دون أن تكون في تضاد مع الواقع المعطى في لحظة معينة ..، وتعتبر وظيفة الخيال ذات أهمية خاصة في الإبداع الفني حيث يساعد الخيال، ليس فقط كوسيلة للتعميم Generalisation، ولكن أيضًا كقوة تدعى إحياء الصور الجمالية التي تعبر عن معرفة الفنان للواقع، والتخيل ليس حلمًا مختلطًا يأخذ الإنسان بعيدًا عن الواقع.

بـل إنـه يرتبـط ارتباطًـا وثيقًـا بحاجـات المجتمـع، ويسـاعدنا علـى معرفـة الحيـاة وتغييرها"(١٤٦).

فإذا كـان "سـارتر" قد باعد بين ما هو واقعى، وما هو تخيلى، ورأى أن الصورة من إنتاج الوعى التخيلى، ورأى استحالة تخيل الحجرة التى أقطن بها لأنها واقعية، فإنه بذلك يكون معارضًا للرأى الذى يطرحه القاموس المعبر عن وجهة نظر الماركسية المعاصرة فى الاتحاد السوفيتى.

وكذلك فإننا نجد فى ربط "سارتر" بين الحلم والتخيل، وبين الهذيان أيضًا والتخيل، ما يعارض نفس وجهة النظر، حيث تنتفى العلاقة بين التخيل والحلم.

وكذلك رأى ك. أ. فيدن K.A.Fedin أن "الخيال لا يستبعد المنطق بل أنه يكتسب مدى أرحب بقدر ما يزداد امتزاجًا بالمنطق"(١٤٧) وهو عكس ما رآه "سارتر" أيضًا، بالإضافة إلى تركيز الاتجاه الماركسى على نظرية الانعكاس حيث يعكس "الفن العالم فى ضوء مثل بعينها"(١٤٨).

وقد فرق "جورج لوكاش George Lukacs بين الانعكاس فى بين الانعكاس فى فى الفن "لا على أساس أن الأول تجريدى والثانى عينى فحسب، بل على أساس أن الأول متشابك مع غيره، على حين أن العمل الفنى وحدة كاملة محتواه فى ذاتها لا تحتاج إلى شئ آخر لأنه ينفذ إلى جوهر الواقع"(١٤٩).

وإذا كان "سارتر" قد عارض نظرية "الانعكاس اللينينية" ساخرًا، إلا أنه لم يتولاها بالنقد الدقيق، خاصة فى مجال الفن، ورغم أن هذا يومئ إلى تعارض بين نظرية "سارتر" والموقف الماركسى اللينينى، إذ أنه جعل الصورة (صورة لشئ ما) وهو بهذا يتفق مع الاتجاهات الواقعية بصفة عامة، والماركسية بصفة خاصة، وإن كانت نقطة انطلاقه تدين - هنا - إلى "هوسرل" والاتجاهات الفينومينولوجية،

معتمدة الوصف الظاهري. خاصة إذا علمنا أن "سارتر" لم يتجه نحو الماركسية إلا بعد، وأثناء الحرب، بشكل جدى هذا من ناحية.

وثانيًا – فإننا نجد أن "سارتر" فى تعريفه للفن، ينفى عنه صفة الواقعية، فالجميل ليس الواقعى بالمرة، والفن هروب من الواقع، بينما يرى الماركسيون على سبيل المثال "روجيه جارودى R.Garudy"، أن "الفن ليس إلا أسلوب حياة، وحياة الإنسان ليست إلا عملية انعكاس وخلق لا ينفصمان بعضهما عن بعض لأن الإنسان ليس منعزلاً"[150] كما انتقد سيدنى فنكلشتين "الهروب من الواقع على أنه نظرة فوضوية، وإن كانت أيضًا تمثل حركة ساخرة ضد أصحاب الثروة والسلطة الذين يدبرون شئون العالم الواقعى ويتمثلون فى الفن بالأسلوب الرسمى للواقعية الزائفة الأكاديمية"[151].

بل إن "الرؤية" الخاصة باعتبار الفن "لا واقعى" قد ووجهتْ بانتقادات عنيفة من الكتاب الماركسيين، فقد كتب الكاتب السوفيتى "نيكولاى ليزيروف Nikoli Leizerov : "إن التشويه المقصود للأشكال الحية من أجل فكرة، ضيقة وزائفة ليس هو السمة الوحيدة للفن اللاّواقعى، فهناك مظاهر أكثر تعقيدًا، فالفن الوجودى الحديث غالبًا ما يستخدم عناصر حقيقية من الواقع لكى يطرح التصورات الفلسفية التى تشوهه"[152]، كما أكد "جورج لوكاش" "بأن عدم تصوير الواقع تصويرًا صادقًا، عن طريق تشويهه، فإنما يمثل صبغة مضادة للفن، وهو نتيجة حتمية للمجتمع الرأسمالى"[153]، مؤكدًا على ما أسماه (بالانتقاء الأصيل) فى مواجهة الانتقاء الزائف الذى ينحط بالصورة الإنسانية ويلغى الكثير مما يمثل جوهر الإنسان"[154].

وبذلك يكون رأى "سارتر" فى الفن بوصفه لا واقعيًا، إنما يضاد تضادًا تامًا لرأى الماركسية، بل وللآراء الاجتماعية – على سبيل المثال رأى "تولستوى Tolstoy" والذى كان مقدمة ارتكز عليها بعض الماركسيين – فقد كان "تولستوى" يرى أن الفن "ليس وسيلة للسعادة، ولكنه أحد شروط الحياة الإنسانية وأنه وسيلة من وسائل التواصل بين الإنسان والإنسان، فبينما يوصل الإنسان الأفكار بواسطة الكلمات، فإن الشاعر يوصلها بواسطة الفن"(١٥٥) كما ربط بين الفن والمنفعة، الأمر الذى رفضه "سارتر".

وثالثًا: فإن "سارتر" إذ حال بين المدرك والمتخيل، وجعل أحدهما فى مواجهة الآخر، ثم عاد وربطهما جاعلاً الثانى شرط الأول، وجعل المضمون والشكل متضايفين، وحيث يسبق المضمون الشكل – وذلك فى مرحلة متقدمة فى ما الأدب؟ فإن ما يبدو فى وجهة نظر "سارتر" أن العلاقة بين (المدرك والمتخيل، الشكل المضمون) تبدو علاقة جامدة، وميكانيكية. وهو فى هذا يتفق مع بعض الآراء التى سادت وجهة نظر الماركسية، من خلال "الزادنوفية" تحت وطأة سيطرة الستالينية – فى الحياة السياسية. ولكنه يختلف بالضرورة مع الآراء التى تعى جدلية العلاقة بين المحتوى والشكل، والتى ترى أن "العمل الفنى وحدة من المحتوى والشكل، المحتوى هو جسده من الفكر والشكل هو التحقق الموضوعى العينى لفكره"(١٥٦) وكما أوضح هذه العلاقة، بدقة واستفاضة، الكاتب الماركسى "ارنست فيشر Ernst Fischer فى نظريته عن البلّورات موضحًا أنه توجد علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، فالشكل "هو التعبير عن حالة الاستقرار التى يمكن بلوغها فى وقت معين والصفة المميزة للمضمون هى الحركة والتغير. ولذا يمكن أن نقول وإن فى

هذا القول مبالغة فى التبسيط – أن الشكل محافظ وأن المضمون ثورى"[157] وأشار أيضًا إلى أن المضمون يسبق الشكل، وأن المضمون الاجتماعى لا يعبر عن نفسه تعبيرًا مباشرًا بل يلجأ دائمًا إلى الخطوط المنحنية"[158]، وربط بين المضمون والواقع الاجتماعى، وفرق بين الموضوع – حيث كل الأشياء المتجسدة فى الواقع يمكن أن تكون موضوعات يستخدمها الفنان – وبين المضمون الذى ينقل رأى الفنان، وإن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده"[159] وجعل ما نطلق عليه الأسلوب "إنما هو التعبير العام فى الفن عن عصر، عن مرحلة اجتماعية"[160].

ولكن إذا كان المضمون (المحتوى) يحدد الشكل كما أوضح "فيشر" – وهذا يتفق مع رأى "سارتر" – فى ما الأدب؟ فإن ما يحدد المحتوى، هو ما أطلق عليه "ج. لوكاتش" "المنظور" والذى يحدّد أيضًا الاتجاه الذى تتطور فيه الشخصيات الروائية والمسرحية، كما يربط بين التنميط والمنظور،[161] ويؤكد على ضرورة الشخصيات النمطية، متابعًا رأى ف. انجلز F. Engls، الأمر الذى يرفضه "سارتر".

ويبدو واضحًا، فيما يتعلق بمشكلة الشكل والمضمون (المحتوى) – المدرك والمتخيل – أن "سارتر" لم يكن قد وقع بعد تحت سيطرة التفكير الماركسى، وأنه ينتمى إلى اتجاه آخر، هو الاتجاه الفينومينولوجى.

رابعًا: إذا كان "سارتر" قد رفض أن يكون الفن نافعًا، وعزلهُ عن الواقع، ورأى أن الواقع ليس جميلاً بالمرة – كما أسلفنا – وحال بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى، بل وبين الرغبة والمتعة الجمالية، كما رأينا فى مثال المرأة

المفرطة الجمال، وجعل الفن هدفا فى حد ذاته، فإنه يكون بذلك قد رأى عكس ما يراه الماركسيون حيث يجعلون الفن جزءا من البناء الفوقى فى المجتمع[١٦٢]، ويربطون بينه وبين الواقع الاجتماعى والعصر ولا يفصلون بين الجمال الفنى والقدرة على تغيير الأوضاع الاجتماعية، ولذا فهو يصدق عليه ما رآه مؤخرا – عندما نشر كتابه نقد العقل الديالكتيلى – بأن الفلسفة فى هذا العصر إما أن تتكامل مع الماركسية[١٦٣]، أو تكون رد فعل ضدها، إذ أنه فى هذه النقطة يضاد الماركسية، الأمر الذى سوف يعاد فيه النظر بالنسبة لـ "سارتر" سواء على مستوى الفلسفة أو الفن الآراء الجمالية فيما بعد.

هوامش الفصل الثانى

1- Warnock, Mary: the Philosophy of Sarter,Op. Cit., P. 23.

2- Arieti, Salivane: Creativitiy, The magic Synthesis, Basic books, Inc, Publishers, New York,1976,P.45.

3- Manser, A.H: The Image, Enc. Ph. Vol.3, 1967, Ed, pp.133,134.

4- Hume,David: A Treatise of Human Nature, Pinguin Book London; 1969, p. 22.

٥- ديكارت، رينيه: التأملات فى الفلسفة الأولى، ترجمه وعلق عليه وقدم له، عثمان أمين، الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة يناير ١٩٦٩ ص٢٤٥.

٦- ديكارت رينيه: مبادئ الفلسفة - الجزء الثانى، عن النصوص المترجمة فى: نجيب بلدى: ديكارت، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٤٢.

٧- باركلى، جورج: رسالة فى المعرفة البشرية، عن النصوص المختارة المترجمة فى: يحيى هويدى، باركلى، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦، ص١٤٢.

٨- المصدر السابق: عن يحيى هويدى، مصدر سابق، ص١٤٢.

9- Manser, A.R: The Image, Op.cit., p. 134.

10- Ibid: P. 134.

11- Ibid: P.134.

١٢- زكريا، فؤاد: اسبينوزا، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٢، ص٨٥.

13- Manser, A.R: The Imagination, Enc. Ph. Vol.3, 1967 Ed. P. 136.

14- Lloyd. G.ER, Aristotle, The growth, structure of his thought - Cambridge university Press, 4 th Published, Cabridge, 1980 PP. 191, 192.

15- Manser,A.R: The Imagination, Op. Cit, P. 136.

16- Hume, D.: Atreatise of Human nature Op. Cit., P. 9.

١٧- ديكارت رينيه: التأملات فى الفلسفة الأولى، مصدر سابق، ص ص٢٤٠، ٢٤١.

18- Manser, A.R: Imagination, Op. Cit, P. 136.

19- Ibid: P. 137.

20- See: Wimsatt Jr, William K.: Literary criticisn – A Short History – Romantic criticism – 3 rd Part, Roitledege; Kegan Paul 1st ed – London – 1970 – Chapter 18,P.389.

21- Manser, A.R: Imagination, Op. Cit, P.137.

22- Coleridge, S.T: Biographia Literaria, P.202 – See: Wimsatt Jr, W.K: Literarry Criticism, Op. Cit, P. 389.

23- Ibid: The same Page.

24- "Cenversation and Reminscences Recorded by the (Now) Bishop of lincoln" – Words Worth's Prose works, ed Grossat,1 465;CF.RD.Havens, the Mind of a poets, Baltmore, 1941, P. 208,see: Wimsatt Jr. William K.: Literary Criticism op. Cit., p. 387.

٢٥- مورابورا، سير: الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ القاهرة ١٩٧٧ ص٢٧..

٢٦- المصدر السابق: ص١٢.

٢٧- المصدر السابق: ص٩.

٢٨- إبراهيم، زكريا: برجسون، دار المعارف بمصر، القاهرة (١٩٥٩)، ص ص٢٣،٢٤.

29- Olafson, Frederick A.: Sartre, J.P, Enc. Ph. Vol 7, 1967 Ed., p 290.

٣٠- وهبة، مراد وآخرون: ملف خاص عن سارتر، مجلة الطليعة، العدد الثاني، السنة الثالثة، فبراير ١٩٦٧، القاهرة ص١٢٦.

31- Warnock, Mary: The philosophy of Sartre,Op. Cit., p. 23.

٣٢- وهبة، مراد وآخرون: ملف عن سارتر، مصدر سابق ص١٢٦.

33- Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, Op. Cit, P.24.

34- Ibid: p. 24.

٣٥- وهبة، مراد وآخرون: ملف عن سارتر، مصدر سابق ص١٢٦.

36- Warnock, Mary: The philosophy of sartre, op. Cit, P. 24.

٣٧- وهبة وآخرون: ملف عن سارتر مصدر سابق ص١٢٦.

٣٨- المصدر السابق ص١٢٧.

39- Caws, peter: Sartre, Op. cit, P. 31.

40- Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, Op. Cit., p. 24.

41- Ibid: P.24.

42- Ibid: P. 24.

43- Ibid:P. 24.

44- Sartre, J.P.: Life/ Siuation, Essays written and spoken, Translated by paul Auster and Lydia Davis, Pantheon book New York, 1977 p, 27,Seee, Caws,Peter.Op. cit., P. 31.

45- Hegel, G. W. F.: Phenomenology of Spirit, Translated by: A.V. Miller Clarendon press, Oxford, 1977, P.10, See: Caws, pp. 31 – 32.

46- Sartre, J.P.: Imagination, Psychology Critique Translated by Forrest Williams, University of Michian press, Ann Arbor, London, 1962, p.2.

47- Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, Op. Cit., p.24.

48- Caws, peter.Sartre, Op. Cit., P.34.

49- Olafason, Frederick A.: Sartre, J.P.; op. Cit., p.290.'

50- Caws,peter.Sartre, op. Cit., p.34.

٥١- Erlerenisse، وجدت فى الأصل بالألمانية، ومعناها "حادث"، راجع المعجم الألمانى العربى، أعدّه وأصدره "جونتركرال"، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧١، ص١٣٧.

52- Warnock Mary: he philosophy of Sartre, op. Cit., pp. 34,35.

53- Caws, Peter: Sartre, Op. Cit., P. 35.

54- Thody,Philip: Sartre, Abiographical introduction, Op. Cit., p.34.

55- Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, Op. Cit., p.25.

56- Sartre, J.P.: Imagination, psychological critique, op. Cit.,p.3.

٥٧- القنطور، شبح أسطورى فى الميثولوجيا الإغريقيـة، نصفه الأول إنسان والنصف الآخر حصان.

Hayward, A.L. & Sparkes, J.J.: (edt.) of Cassell's English dictionary, Cassell – London, 1962,P. 182.

58- Husserl, E.: Ideas, tr. W.R. Boyce Gilson, Allen, Union, London; 1931; P.91.See: Caws, P.: Sartre, Op.cit., P. 35.

٥٩- الخيمرا Chimera شبح له رأس أسد وذيل أفعى وجسد ماعز، مذكور فى الميثولوجيا الإغريقية، راجع: Cassell's English Dictionary، مصدر سابق ص١٩٤.

60- Caws, Peter: Sartre, Op. Cit., p.35.

61- Ibid: P.35.

62- Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op. Cit., p. 26.

63- Manser, A.R.: Sartre and L'e Neat, Philosophy Vol., XXXVII, No 137, April - July, Macmillan, London, 1961, P.181.
64- Ibid: P. 181.
٦٥- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٧١، ص٤٣٦.
66- Sartre, J.P.: L' Imaginaire, Gallimarad, Paris, 1979.p.19.
عن: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص٣٤٧.
67- Sartre, J.P.:L' Imaginaire, Op. Cit., p. 23 & 26, 231; Sartre, J.P.: Being and Nothingness, Op. Cit., P. 63.
See: Manser,A.R.: Sartre and Le Neat, Op. Cit., p.162.
68- Ibid: P.182.
69- Sartre, J.P.: L' Imaginaire, Op. Cit., PP. 26, 27.
عن: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، مصدر سابق، ص٤٣٨.
70- Manser,A.R.: Sartre and le Neat,op. Cit., P.182.
71- Olfason, Fredrick A.: Sartre, J.P., op. Cit., p. 290.
72- Warnock, Mary: The philosophy of sartre, op. Cit., p.26.
73- Ibid.: P. 26.
74- Ibid.: P.26.
75- Thody, Philip: Sartre, A Biographical Introduction, Op. Cit., pp.30 – 37.
76- Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, Op. Cit., p.28.
77- Ibid.: p.29.
78- Ibid.: P. 30.
79- Kapalan, Edward K.: Gaston Bachelard's philosophy of Imagination, an introduction – In philosophy and Phenomenological Research Journal Vol. XXXIII No. I, September, 1972, State University of New York,1972,p.4.
80- Ibid., P. 2.
81- Ibid., P. 2.
82- Bachelard, Caston: L'Aire et les Songes, Essaisure L'Imagination du mouvement – Carti, Paris, 1943, P. 204, See,Kaplan,Edward, K.: Op. Cit., P.3.
٨٣- وهبة، مراد وآخرون: ملف عن سارتر، مصدر سابق، ص١١٧.

84- Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, Translated by Bernard Frechtman, Philosophical Liberary, New York,1948.P. 273.
85- Ibid., P.273.
86- Ibid., P. 273.
87- Ibid., P. 273.
88- Lacapra, Dominick: A Preface to Sartre, Op. Cit., p.27.

٨٩- وهبة، مراد، آخرون: مصدر سابق، ص١٢٩.

90- Thody, Philip: Sartre,a bilographical introduction, studio vista, London, 1971,p. 30.
91- Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, Op. Cit., p. 273.
92- Lacapra,D.T.: A Preface to Sartre, Op. Cit., P. 55.

٩٣- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص٤٣٨.

94- Sartre, J.F.: The Psychology of Imagination op. Cit., p.274.

٩٥- (هنري ماتيس Henry Matisse ١٨٦٩ - ١٩٥٤): رسام من جماعة (Fauve group) والتي ظهرت أعمالهم في معرض لمجموعة من الفنانين الفرنسيين عام ١٩٠٥ في باريس، حيث عُلّقت أعمالهم في غرفة واحدة، ولم يكونوا ينتمون إلى اتجاه واحد، وقد ميزت أعمالهم بالتشويه المتعمد للواقع، والألوان الفاقعة وقد قام "ماتيس" بتنظيمهم، في جماعة تحت الاسم السابق).

راجع:

Murrary, P. & Imarray, L: The Pinguin Dictionary of Art and Artisits, Pinguin Books, London, 4th ed, 1976, PP.159 & 287-288.
96- Sartre. J.P.: The Psychology of Imagination, P. 275.
97- Ibid., P. 275.
98- Ibid., P. 275.
99- Ibid., P. 275.
100- Ibid., P. 276.
101- Berdyaev, N.: The Beginning and the End, Haper Troch Books, New York,1957,P.75.
102- Sartre, J.P., The Psychology of Imagination, Op. Cit., P.277.
103- Ibid., P. 277.

ويشير "سارتر" فى الهامش عند نهاية هذه الفقرة إلى أنه فى مثل هذا الإحساس فإن الممثلة المبتدئة يمكن أن نقول أن خطواتها المضطربة تساعد على تمثيل رجل "أوفيليا Ophelia" فإذا فعلت ذلك فإن هذا قد حدث لتحولها إلى ما هو، واقعى، وأنها استطاعت أن تفهم وهى تمثل رعب "أوفيليا" ذلك الرعب فى ذاته.

١٠٤- هلال، محمد غنيمى: الأدب الحديث، مصدر سابق، ص٤٤١، ومن الجدير بالذكر أن "سارتر" يرد على وجهة نظر "كانت" التى وافق عليها هنا فى كتابه ما الأدب؟ مفندًا، راجع سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمى هلال مكتبة الأنجلو المصرية، مايو ١٩٧١، ص٥٨- ٥٩.

وأيضًا الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب.

105- Thody, Philip: Jan Paul Sartre, A. Literary and Political Study, Hamish Hamlton, 1st Published, London, 1954, p.8.

106- Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, op. Cit., p.278.

وهو تلخيص لنفس الصفحة

107- Ibid., P. 240.

108- Ibid., P.279.

109- Ibid., P. 279 .

110- Ibid., P. 280.

١١١- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق، س١٣٦.

١١٢- المصدر السابق، ص١٣٣.

113- Sartre, J.P.: Literary and Philosophical Essays, Translated by Annette Michelson, Rider and company, London, 1955, p. 96.

١١٤- هلال، محمد غنيمى: النقد الأدبى الحديث، مصدر سابق، ص٣٠٣.

115- Kant, I: Critique of Judgement, tr. by J.H. Bernard Hafner press, A Division of Machmillan, 1951.

See: Kennick, W.,: Ed .of Art and Philosophy, Reading in Esthetic, st.Martain;s press, N.Y.,1974., P. 605.

ولمزيد من التفاصيل - راجع كتابنا : الفن والقيم الجمالية - الفصل الثانى.

١١٦- الديدى، عبد الفتاح: هيجل، دار المعارف بمصر، ص١٧٣.

١١٧- المصدر السابق، ص٧٧٦. وأيضًا كتابنا : الفن والقيم الجمالية .

118- Caws, Peter, Sartre, Op. Cit., pp. 31, 32.

١١٩- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص٥٧.

١٢٠- المصدر السابق، ص٥٧.

١٢١- المصدر السابق، ص٢٢٣.

١٢٢- وهبة، وآخرون: ملف عن سارتر، مصدر سابق، ص١٢٩.

123- Sartre, P: L' Imaginaire, Gallimared, Paris, 1940, p.240.

عن: إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص٢٣٦.

١٢٤- وهبة، وآخرون، مصدر سابق، ص١٢٩.

١٢٥- مجاهد، مجاهد عبد المنعم، علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص٤٨.

١٢٦- المصدر السابق، ص٤٩.

١٢٧- سارتر: ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمى هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مايو ١٩٧١، ص٤٥.

١٢٨- مجاهد، مجاهد عبد المنعم: مصدر سابق، ص٤٢.

١٢٩- المصدر السابق، ص٤٢.

130- Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, Op. Cit.,P.242.

عن مجاهد، مجاهد، عبد المنعم: مصدر سابق، ص٤٣.

١٣١- سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص٢٢.

١٣٢- المصدر السابق، ص٢٢.

١٣٣- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص٢٣٨.

١٣٤- كروتشة، بندتو: المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبى، دار الفكر العربى، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٤٧، ص٥٥.

١٣٥- ديوى، جون: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم: زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية (القاهرة) بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (نيويورك)، سبتمبر ١٩٦٣، ص١١١.

١٣٦- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص٢٣٨.

١٣٧- المصدر السابق، ص٢٣٩.

١٣٨- المصدر السابق، ص٢٣٩.

139- Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, Op. Cit., p.281.

١٤٠- موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلى الرومانسى، مصدر سابق، ص٧٠.

141- Sartre, J.P.: The Pschology of Imagination, Op. Cit., p.282.

١٤٢- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص٤٦.

143- Lacapra, D.T.: Apreface to Sartre, Op. Cit., P.275.

الالتزام هو موضوع الفصل الرابع، وسوف نناقش فيه بالتفصيل هذه المشكلات. وقد تحوّل إليه "سارتر" فى المرحلة الثانية.

١٤٤- بالنسبة لآراء "سارتر" حول الكتاب والفنانين، وسوف نناقشها فى الفصل الخامس. ويعد رأيه فى "بودلير" دليلا على التناقض الحاد فى آرائه بين النقد والتطبيق.

145- Resenthal, M & Yudin, P.: A Dictionary of Philosophy, op. Cit., p. 207.

وسوف نشير بإيجاز للنظرية الماركسية.

146- Ibid.: P.207.

147- Fedin, K.A.: Collected Works Russ ed. Vol.g.1962, P.634, See: Mysnikov,Alexander: Tradition and Innovation, translated by kate cook, In: Problems of modern Aesthtics – progress publishers, 1st Prainting, 1959, p. 213.

148- Myasnikov, Alexander: Tradition and Innovation, op. cit., P.195.

١٤٩- مجاهد، مجاهد عبد المنعم: علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص١٠٩.

١٥٠- جارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، (بيكاسو، سان جون بيرس، كافكا) تقديم: أراجون، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٩.

١٥١- فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص١٩٢.

152- Leizerov, Nikolay: The Scope and Limits of Realism, translated by Kate cook, In: Problems of Modern Aesthetics, op. Cit., p. 303.

١٥٣- لوكاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ص٧.

١٥٤- المصدر السابق، ص٩٦، ٩٧.

155- Tolstoy, Leo: Art; The anguage of Emotion, In: Aesthtics edited by: Jerome Stolnitz, sources of philosophy a Michillan series, New York, 1967, P. 41.

١٥٦- فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن، مصدر سابق، ص٤١.

١٥٧- فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص١٦٤.

١٥٨- المصدر السابق: ص١٩٤، ١٩٥.

١٥٩- المصدر السابق، ص١٧٢.

١٦٠- المصدر السابق، ص١٩٧.

١٦١- لوكاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، مصدر سابق، ص٣٩، ٧٠.

١٦٢- سوف ندرس هذه العلاقة في الفصل الثالث من هذا الكتاب .

١٦٣- راجع الفصل الأول من هذا الكتاب، القسم الثالث.

الفصل الثالث

العلاقة بين الأدب والفن
وبين المجتمع والجمهور

الفصل الثالث

ويشمـل:

١- هل توجد علاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع؟

٢- طبيعة العلاقة بـين الأدب والفـن ومجمـل البنـاء الفوقـى، وبين البناء التحتى.

٣- هل يعـبر الأدب والفـن عـن طبيعـة العلاقـة بـين الطبقـات الاجتماعية.

٤- الفنان والكاتب وعلاقتهما بالطبقات المحافظة.

٥- الأدب والفن والحزب الشيوعى.

٦- هدف الكاتب.

٧- الكاتب والجمهور.



(١) هل توجد علاقة بين الفن والأدب، وبين المجتمع؟

لقد كتب ج. بليخانوف: (إن العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية سؤال يلوح دائمًا بقوة في كل الآداب التي بلغت حدًا من التطور Adefinite stage of development وغالبًا ما يجاب على هذا السؤال بإحدى طريقتين متعارضتين. البعض يقول إن الإنسان لم يكن للراحة Sabbath، ولكن الراحة وجدت من أجل الإنسان، والمجتمع لم يصنع من أجل الفنانين، إنما الفنانون للمجتمع، ووظيفة الفن هي تطوير الوعي الإنساني development of man's consciousness وتحسين النظام الاجتماعي Improve the social system، بينما يرفض الآخرون بشدة وجهة النظر هذه، وفي رأيهم أن الفن يقصد لذاته، ليحولونه عما يعني أي إنجاز لهدف إضافي حتى ولو كان نبيلاً جدًا، إنهم يحطّون من مرتبة العمل في الفن)[1].

والجدير بالذكر أن وجهتي النظر تلك تتقاسمان تاريخ التفكير الجمالي، وإن كان يوجد من المفكرين من حاول أن يوفق بين الطريقين، في الوقت الذي واجهنا فيه آراء متطرفة من كلا الجانبين، سواء بربط الفن بالمجتمع عن طريق جعل "الظاهرة الجمالية مجرد ظاهرة اجتماعية، وأن الفن هو دائمًا في خدمة

الجمهور"[٢] وبين آراء رفض أية صلة بين الفن والأدب، وبين المجتمع، بتعليق الفن خارج الصراعات والمشكلات الاجتماعية ذلك أن بعضا من خصوم الفن "قد توهموا أن النشاط الفنى مجرد ترف كمالى سوف تستغنى عنه الإنسانية فى مستقبل قريب أو بعيد"[٣].

ولكن إذا كانت "الظاهرة الجمالية فى أصلها ظاهرة إنسانية، وأن الفن هو فى صميمه لغة إنسانية يحقق البشر عن طريقها ضربًا من التواصل فيما بينهم"[٤] فإننا نرى أن الفن وثيق الصلة بالإنسان – والذى هو كائن اجتماعى – يكون وثيق الصلة أيضًا بالمجتمع ذلك أن الإنسان، لا يقف وحيدًا خارج العلاقات الاجتماعية، حيث يأتى وعيه نتيجة وجوده الاجتماعى، على أساس جدلى يتم فيه تبادل التأثير والتأثر، وحيث لا يمكن فصل الإنسان أو عزله بعيدًا عن الأحداث التى يشارك فيها أفراد مجتمعه وطبقاته.

ولكن قد يرى البعض أن الفن ليس إلا من إنتاج أفراد على درجة عالية من الحِذْق والمهارة، أو بالأحرى، عباقرة، أفذاذ، وبالتالى لا يمكن أن ينسحب عليهم التعميم الاجتماعى. فهل من حلّ إذن – فى هذه الحالة – لمشكلة الصلة بين الفنان والأديب وبين المجتمع؟

إجابة على هذا السؤال يكتب "سيدنى فنكلشتين Sidney Finkelstein" إن الأعمال الفنية هى من إنتاج فنانين أفراد، غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية وإذا لم يكن الرسم أو النحت جزءاً من الحياة الاجتماعية، فسيكون من المستحيل إنتاج الرسومات الفردية وتماثيل النحت"[٥].

والفن لم يكن "نتاجًا فرديًا، بل جماعيًا، وإن كانت البوادر الأولى للفردية قد ظهرت بشكل مواز فى شخص العراف"[٦]، وكانت الأغانى والطقوس السحرية

تمثل نوعًا من النشاط الفنى الجماعى، لم يفقد طابعه، "فقدًا كاملاً حتى انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية، وحلول مجتمع الطبقات والأفراد"[7]، فالفن فى أصوله نشأ نشأة جماعية، ولكن الفردية تغلغلت فيه نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقات وضعت الفواصل بين البشر.

ويؤكد "ج. بليخانوف G. Plekhanov" على تأثير المجتمع والبيئة الاجتماعية والتى لا يفلت – حتى العباقرة والأفذاذ من تأثيرهما – والذين هم بصورة أو بأخرى ليسوا إلا نتاجًا اجتماعيًا، وإن كانوا يظهرون كما لو كانوا يحملون عنصرًا استثنائيًا فيقول "أما نحن فنقول إن العبقرى – فى مجال الأفكار الاجتماعية يسبق معاصريه بمعنى أنه يلمح مبكرًا عنهم معنى العلاقات الاجتماعية الجديدة التى تظهر للوجود. وبالتالى مستحيل فى هذه الحالة حتى الحديث عن استقلال العبقرى عن بيئته"[8]، فهو وإن كان يملك تميزًا خاصًا فى القدرة على التعامل مع الواقع، بصورة تجعله يملك طاقة نبوئية يسبق بها تصورات البشر العاديين أو الآخرين، إلا أنه لا يحدق فى فراغ، وإنما يبحث – أو يلمح مبكرًا – فى معنى العلاقات الاجتماعية، أى لم تنقطع صلته عن المجتمع. بل وقد رأى ج. م. جويو G.M. Guyau (بأن الصفة الأولى للعبقرى هى قدرته الهائلة على التعاطف، ونزوعه القوى نحو التواصل الاجتماعى)[9]، وإذا كان تاريخ الفن يوضح تطورا – أو بلغة أكثر احترازًا – تغيرًا – يطرأ عليه من حين إلى حين، فإن تغيراته هذه بالضرورة وثيقة الصلة بتغيرات أخرى، وهى فيما يرى "ج. م. جويو": "إنما تقابل تغيرات الأخلاق والحالة الاجتماعية واللغات وحتى أشكال السياسة"[10].

وإننا إذا تأملنا تطور الأنواع الأدبية والفنية ونشأتها وتغيرها، وانقراضها أو تلاشيها فإننا نجد أن صلة وثيقة بين هذه الأنواع الأدبية فى كل مرحلة من مراحلها،

وبين العلاقات والأوضاع الاجتماعية، فالذى "يحدد الفنون والأنواع السائدة فى كل مرحلة من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية، والمثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة، وعلى هذا فالنوع الأدبى محكوم فى نشأته وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى محدد، ومحكوم فى طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخى الذى أثمر هذا النوع"(١١).

وقد كتب المفكر الماركسى "روجيه جارودى Roger Garoudy" فى كتابه "واقعية بلا ضفاف": "الفن ليس إلا أسلوب حياة، وأسلوب حياة الناس عبارة عن عمليتى انعكاس وخلق لا ينفصمان بعضهما عن بعض لأن الإنسان ليس منعزلاً. وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق، فإنه يتحول إلى عالم صغير يحمل فى طياته ثقافة الجنس البشرى السابقة عليه، أما حاضره، فيتمثل فى "تواجد" عصره فى كيانه، إنه يعيش حياة جامعة تجعل من حدوث انهيار فى سوق الأوراق المالية فى نيويورك، أو انعقاد مؤتمر فى موسكو أو قيام أحزاب فى أسبانيا، مسائل شخصية تمسّه. إنها الحياة جامعة "تأكل فى كفها كل دروب الدنيا" – على حد قول "سان جون بيرس". وهو يشارك فى الحركة الشاملة للكون، ولتاريخه، والمشاركة تعنى فى آن واحد أن يكون مرآة للكون وأن يساهم فى حركته"(١٢).

إن الفنان أو الكاتب كلاهما غير قادر على الإفلات من براثن علاقاته الاجتماعية، وبراثن عصره الذى يشكل ضميره، وقد رأى "جان بول سارتر" Jean Paul Sartre أنه من المستحيل على "الكاتب"(١٣) أكثر من أى شخص آخر، أن يتملص أو أن يفلت من الاندراج فى العالم، وما كتاباته إلا نموذج العام المتفرد ومثاله، فمهما تكن طبيعتها فإن لها هذين الوجهين المتكاملين: تفرد كينونتها

وعمومية مراميها – أو بالعكس (عمومية الكينونة وتفرد المرامي). وما الكتاب بالضرورة إلا جزء من العالم تتجلّى من خلاله كلية العالم دون أن تسفر مع ذلك النقاب عن وجهها أبدًا"[١٤]، بل ويصل إلى أبعد من ذلك حين يقر "أن المطالب المتجددة دائمًا في المجتمع، وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة ووسائل فنية متجددة"[١٥]، وبذلك يكون تأثير الواقع الاجتماعي، والمشكلات الميتافيزيقية ليس فقط على المحتوى الأيديولوجي للعمل ولكن أيضًا على الشكل الفني والأسلوب Sryle".

وكل عمل فني أو أدبي سوف يكون له معناه – على حدّ تعبير المفكر الماركسي "جورج لوكاتش George Lukacs" "في حدود تعبيره عن العملية الجدلية بين الإنسان كفرد، والإنسان ككائن اجتماعي"[١٦]، وقد رأى "ج. ب. سارتر" (أن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني، .. والموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم، .. ويهدف العمل المنتج للفنان إلى تجديد شامل للعالم كلّه .. ذلك أن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم العالم بعرضه كما هو، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان، .. كما تتجلّى مهمة الكتابة في الكشف عن مغزى العالم"[١٧].

وإننا نلمح هنا وجود تقارب بين آراء "سارتر" والماركسيين، في رؤية العلاقة بين الفن والواقع الاجتماعي، أو العالم، ولكن ذلك لم يمنع من وجود نص، يعارض هذا التقارب، بل يختلف عن كل الآراء الماركسية الشائعة، والأكثر من ذلك هو أن هذا النص ليس لأحد الماركسيين المعاصرين، وإنما لـ "كارل ماركس Karl Marx" نفسه أحد مؤسسي الماركسية، إذ كتب "في الفن نعرف أن بعض فترات ازدهاره المعينة لا توجد بينها علاقة بأي حال، وبين التطور العام للمجتمع، ولا توجد بينها

بالتبعية وبين القاعدة المادية، أو هيكل ونظام المجتمع في شكل من أشكاله[18] أي علاقة

ويشرح ذلك فيريفيل: بأن تطور الفن يكون كتطور المجتمع، ولكن ليس على نفس الوتيرة، فقد ترتقي بعض الفنون عن بعضها، وإن كان لابد من وجود أسباب موضوعية لذلك تنبع من أصل اقتصادي واجتماعي"[19].

هذا وإننا نرى أن رأي "كارل ماركس" السابق إنما يعتبر أبلغ رد على دعاة العلاقة الميكانيكية بين الفن والمجتمع، أكثر منه دفعًا في اتجاه الفن للفن.

وعلى ذلك فإن "سارتر" يعتبر متفقًا مع الماركسيين في ضرورة وجود العلاقة بين الأديب ومجتمعه خاصة في المرحلة الثانية من مراحل تفكير "سارتر".

(٢) طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقي، وبين البناء التحتي

إذا كنا قد توصلنا إلى أنه توجد علاقة وثيقة بين الفن وبين البنية الاجتماعية، فإن السؤال الذي يبدو عظيم الأهمية الآن هو:

ما طبيعة هذه العلاقة؟ أو إلى أي مدى يتأثر الفنان والفن والأدب بالمجتمع، والعكس كذلك؟.

وبداية فإننا نرى أن "الفن عنصر من البناء الفوقي Super Structure وبذلك فإن العلاقة القائمة بين البناء التحتي Inferior Structure وبين البناء الفوقي تنسحب على العلاقة بين – الأول – أي البناء التحتي، وبين الفن والأدب. "ومن القوى المنتجة، وعلاقات الإنتاج وتطور المجتمع الاقتصادي يقوم البنيان السفلي، الذي ينهض عليه البنيان العلوي الأيديولوجي بضخامته، فالمؤسسات

السياسية والقانونية والمعتقدات الدينية والأخلاقية، والأدب والفنون، تعكس جميعها ، فيما تميل إليه وتقرره، وتبتدعه من أعمال الظواهر الاقتصادية التى يستقر عليها المجتمع "[٢٠]، فالبناء الفوقى (العلوى)، إنما يعكس الأوضاع التى يكون عليها البناء التحتى (السفلى).

وهذه العملية التى ينبعث بها التركيب العلوى "غير ملحوظة من جانب الناس فهم لا ينظرون إلى هذا التركيب العلوى باعتباره نتاجًا مؤقتًا لعلاقات مؤقته، بل كشئ طبيعى وإجبارى أساسًا"[٢١].

والماركسية تؤكد هنا على اشتراط البناء الفوقى بالبناء التحتى، مما يجعله موقوتًا به، بل "ولا يمكن أن يظهر بناء تحتى معين حتى تظهر الظروف المادية الملائمة"[٢٢]، وبهذا تكون "للبناء التحتى أهميته الأولية لأنه يشكل الأساس الذى يقوم عليه البناء الفوقى Super Structure"[٢٣].

ومع أن الفلسفة الماركسية أكدت على أسبقية (قبلية) البناء التحتى، إلا أن ذلك لا يعنى أن العلاقة بين البنائين علاقة ميكانيكية، وإنما على العكس من ذلك تقوم علاقة جدلية "ديالكتيكية" بينهما، "فإذا كان العامل الاقتصادى هو الذى شكل فى النهاية العامل الحاسم، فليس معنى ذلك أن البنايات العلوية Superior Structures الفكرية تلعب دورًا سلبيًا، أو أنها مجرد انعكاس لعملية التطور المادى. إن البنايات العلوية الفكرية تعود فتؤثر على الحياة الاجتماعية سواء بدعمها، أو بزعزعتها ومن ثم كانت الأهمية الأولى للأفكار فى صراع الطبقات أهمية أكدها ماركس وانجلز مرارًا"[٢٤].

ولقد كانت العلاقة بين الموضع الاقتصادى ومجمل البناء التحتى، وبين الفن ومجمل البناء الفوقى من الموضوعات الشائكة، والتى لازالت حتى الآن

تتعرض للالتباس، وقد لاحظ ذلك، "فردريك انجلز F. Engles"، أحد مؤسسي الماركسية، فكتب في رسالة إلى "جوزيف بلوخ": "بمقتضى التصور المادي للتاريخ فإن العامل الحاسم الفعالية في التاريخ هو، في التحليل الأخير، إنتاج الحياة المادية، وإعادة إنتاجها. ولم نؤكد، لا أنا ولا "ماركس" أكثر من ذلك قط، فإذا جاء أحدهم فيما بعد ولوى رقبة ذلك، إلى حد القول بأن العامل الاقتصادي وحده هو الحاسم الفعالية، فإنه يكون قد حول تلك الصيغة إلى جملة فارغة، مجردة، عابثة؛ إن الوضع الاقتصادي هو الأساس لكن مختلف أجزاء البنية الفوقية .. الأشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائجه، الدساتير التي تسنها الطبقة الظافرة عند كسب المعركة .. إلخ، الأشكال الحقوقية وحتى انعكاسات جميع هذه الصراعات الفعلية في دماغ المتصارعين، من نظريات سياسة وحقوقية وفلسفية وتصورات دينية وتطورها اللاحق في شكل معتقد جامد ممذهب، تمارس بدورها تأثيرها على مسار الصراعات التاريخية وتحدد برجحان كفة، شكلها في العديد من الحالات[٢٥].

وبهذا تتحدد بدقة العلاقة بين البناء الفوقي، والبناء التحتي، فليست المسألة مجرد انعكاس ميكانيكي، ولكنها علاقة متبادلة، يتفاعل فيها البناءان معًا، وإن كانت الأولوية للبناء التحتي.

وقد كتب في هذا الصدد، "جوزيف ستالين":

"فالشروط التاريخية للأثر الفني نجدها إذن – في البناء الاجتماعي – في فترة زمنية معينة، منظورًا إليها بجميع تعقيداتها وكل تركيبها، وجميع تفاعلاتها، وتناقضاتها، ولا يجدر بنا فقط أن نتابع من الأسفل إلى الأعلى، نشوء الأبنية الفوقية، وإنما يجب أن نأخذ بعين الاعتبار نشاطيتها، وقوتها الفاعلة الضخمة[٢٦].

وعلى هذا إذا كان البناء الفوقى - والذى يقع ضمنه الفن والأدب - تتحدد شروطه من خلال البناء التحتى - مع الاحتفاظ بهذا التفاعل المتبادل، فما هى إذن الشروط أو الظروف التى تجعل تغيرًا فى البناء الفوقى ممكنًا؟

يكتب "ف. آفانا سيف": "البناء التحتى يحدد طبيعة البناء الفوقى ليس فقط لأنه يؤدى إلى نشأته، ولكن أيضًا، لأن أى تغييرات فى النظام الاقتصادى Economic System تؤدى بالضرورة إلى تغييرات فى البناء الفوقى"(٢٧)، وأكثر من ذلك تكون التغيرات فى البناء الفوقى عميقة "إذا حلّ بناء اقتصادى محلّ بناء آخر كنتيجة لثورة اجتماعية"(٢٨)، وهذه العلاقة الوثيقة تؤكد الطابع المؤقت لمدارس الفن المختلفة، فكل نمط معين من العلاقات الإنتاجية ينعكس بالضرورة، فى أدمغة الفنانين، وينسحب على إبداعهم بطريقة تختلف عن الفن الذى يرتبط بنمط آخر، مع الاحتفاظ، بالحركة المرنة لهذا الانعكاس.

والفن بوصفه عنصرًا من البناء الفوقى، قد ظهر وتطور - فى رأى "هنرى لوفافر" - من خلال العمل، إذ يرى أن "الفن يستمد مادته من الحياة اليومية، ومن العمل، ولكنه يهب هذه العلاقات الإنسانية شكلاً نوعيًا معينًا، هو الشكل الفنى - وهكذا فهو بناء فوقى ولكنه يمد جذوره فى العمل، وفى الحياة التطبيقية، وفى قدرة الإنسان على الطبيعة يعنى فى مستوى القوى المنتجة والشكل من أشكال الفن يزول بزوال القاعدة التى كان بناءًا فوقيًا من أبنيتها الفوقية"(٢٩).

إن هذه الرابطة بين الفن والواقع الاجتماعى تقوم على أساس عملية "الانعكاس Reflection"، والتى تنهض على أساس أن وعى الناس ليس هو الذى يحدد وجودهم، "ولكن وجودهم الاجتماعى - على العكس - هو الذى يحدد وعيهم" كما أوضح ذلك كارل ماركس(٣٠) فى نقد الاقتصاد السياسى.

والانعكاس يعنى أن "تصورنا عن العالم هو انعكاس هذا العالم على حواسنا وعقولنا، وتحول هذا الانعكاس إلى صيغ فكرية تتضمن معرفتنا بهذا العالم، ويتم هذا الانعكاس فى ظروف محددة، وذلك لأن إدراكنا لعالمنا هو جزء من نشاطنا العملى وعلى هذا فإن الإدراك محكوم بمستوى خبرتنا التكنيكية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية[٣١].

والفن إنما يقوم بهذه العملية الجدلية – عملية "الانعكاس" هذه من خلال التحام وثيق بالواقع، المتطور والمتغير، بعلاقاته المتشابكة، والمتداخلة بعضها فى بعض والتى تؤثر وتتأثر ببعضها البعض، هذا الواقع الذى يسم بميسمه كل الإنتاج الفنى سواء كان الفنان واعيًا بذلك أو غير واع، وهذا الانعكاس، انعكاس فعال وإيجابى. فقد رأت الاتجاهات الميكانيكية أن الوعى انعكاس سلبى للوجود المادّى، ولهذا تسميه (ظاهرة عرضية) أما المادية الجدلية فترى أن الوعى الاجتماعى هو فعلا انعكاس، ولكنه انعكاس فعّال"[٣٢].

ولتوضيح تلك العلاقة نجد أن "جورج بليخانوف"[٣٣]، يقول فى كتابه "تطور النظرة الواحدية للتاريخ":

"إن العقل الإنسانى لا يمكن أن يكون صانع التاريخ لأنه هو ذاته نتاج للتاريخ، ولكن حالما يظهر هذا النتاج، فإنه لا يجب ولا يستطيع بطبيعته – أن يكون خاضعًا للواقع الذى تلقاه إرثًا عن التاريخ السابق، هو يسعى بالضرورة إلى تحويل هذا الواقع على صورته ومثاله، إلى جعله معقولاً. فالمادية الجدلية تقول كما يقول "فاوست جوته":

(فى البدء كان الفعل In Anfag War Die Tat) وإذا كان الواقع الاجتماعى ليس ثابتًا، بل هو فى قلق دائب وتطور مستمر، فإن عملية الانعكاس

تقتضي أن تكون الأبنية الفوقية هي الأخرى في تطور مستمر، وتعاني من عدم الاستقرار، وبناءً على هذا فإن الجديد في البناء الفوقي، بما فيه من أفكار وفن، إنما هو مشروط بالجديد في الواقع الاجتماعي، "فإن الأفكار والنظريات الاجتماعية الجديدة لا تبرز إلا عندما يضع تطور الحياة المادية للمجتمع مهمات جديدة أمام المجتمع"[٣٤] وهذه الأفكار الجديدة لا تكون نتيجة عشوائية، وإنما تنبثق كحل للتناقضات الموضوعية التي تنمو داخل المجتمع وهذه الأفكار والأبنية الفوقية بشكل عام، عندما تظهر تتحول إلى قوة مادية أي أن الانعكاس ليس انعكاسًا سلبيًا، وهذه القوة المادية "تسهل إنجاز المهمات الجديدة التي يضعها تطور الحياة المادية للمجتمع، وتسهل رقي المجتمع"[٣٥].

وتأسيسًا على ما سبق فإن كل تغير أو تطور في البناء التحتي، يتبعه تغير أو تطور في الفن، والبناء الفوقي – عمومًا –، ولكن يجب أن نحذر التبسيط في هذه المسألة، ولعل هذا هو الذي دفع "ج. بليخانوف" إلى القول: "فالحالة الجديدة للقوى الإنتاجية تجلب معها تركيبًا اقتصاديًا جديدًا تمامًا كما تجلب سيكولوجية جديدة (روح عصر جديد) ونستطيع من ذلك أن نرى أن المرء لا يمكنه الحديث عن الاقتصاد كسبب أولي لكل الظواهر الاجتماعية إلا في الأحاديث المبسطة، فهو أبعد من أن يكون سببًا أوليًا، إنه ذاته نتيجة "وظيفة للقوى الإنتاجية"[٣٦].

إن العلاقة بين الأدب والفن، وبين المجتمع تتم من خلال وسائط عديدة، وليست انعكاسًا ميكانيكيًا، فبين "أدب حقبة من الحقب، وبين أسلوب إنتاجها يقوم كل من النظام السياسي والاجتماعي المشيد على قاعدة اقتصادية معينة، والمشاكل النفسية، والمثل الفكرية النابعة من ثنايا الطبقات المختلفة، وأثر ما عدا ذلك من مثل للبنيان العلوي لمجتمع"[٣٧].

والفن بناء فوقى ولكنه يتميز بخصائص محددة، ففيه يختلط اللهو والهوى والتصوير الذى يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع، وتارة ليدخل ثانية إلى الواقع دخولاً عميقًا"[٣٨] وهو إذ يجتهد من أجل التقاط الواقع وما يعتمل فيه من صراعات سواء عن طريق أن يكون انعكاسًا ديالكتيكيًا، أو يكون رد فعل، وسواء كان ذلك عن وعى أولاً وعى وهذا يجعل العلاقة بينه، أى الفن، وبين الواقع علاقة مركبة، وليست علاقة بسيطة وكثيرًا ما يكون الإنتاج الفنى ذو المستوى الرفيع والذى يملك جرأة فى التعبير، كثيرًا، ما يسبق "الحقيقة الاقتصادية، بينما تظل المنتجات متوسطة القيمة، جامدة، ثابتة على حالها، حالمة بصور الماضى"[٣٩].

هذه العلاقة المركبة تتم من خلال وسائط Mediations، وهى ليست وسائط قائمة "بين القاعدة وبين الأبنية الفوقية، وإنما هى خطوط أولية ترسم الوعى والمعرفة أو مبادئ أولية، وانعكاسات عن الواقع الحقيقى غير كاملة، وتاريخ هذه الصياغات قد بلغ درجة عالية من التعقيد، والتركيب، وغالبًا ما يحدث أن نجد فيه (بقية باقية) تعود بتاريخها إلى ما قبل التاريخ، وفى الامتثالات المتوهمة عن الطبيعة أو عن الإنسان، لا نجد إلا (عنصرًا اقتصاديًا سلبيًا)"[٤٠].

والجدير بالذكر أيضًا أن الأبنية الفوقية نفسها تقوم فيما بينهما علاقات تأثير وتأثر بالغة كما تؤثر فى البنية الاقتصادية والاجتماعية، ولهذا السبب وجب أن نحلل تفصيلاً شروط المعيشة لمختلف الطبقات الاجتماعية "قبل أن نحاول اكتشاف أيديولوجياتهم – معقولياتهم مذاهبهم العقلية – ومفاهيمهم الجمالية بخاصة"[٤١] حتى نستطيع الوقوف على كل المؤثرات التى تؤثر فى الفن وتطوره.

وبذلك يتضح أن العلاقة بين الفن، والواقع الاجتماعى والاقتصادى، ليست علاقة تطابق ميكانيكية، وإنما تمر بمنعرجات كثيرة، حيث توجد عوامل عرضية

عديدة، تجعل هذه العلاقة تتقدم فى خط متعرج "ولكن لو رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول، كان خط التطور الثقافى أشد توازيًا فى عمومه مع خط التطور الاقتصادى"[٣٢] على حد ما رأى "فردريك انجلز"، وهذه العوامل يجب أن تأخذ نصيبها من الاهتمام عند الدراسة.

إن علاقة وثيقة إذن تلك التى تقوم بين الفن والأدب، وبين الواقع الاجتماعى، وإن تكن على درجة عالية من التعقيد تجعل أى تبسيط إنما يخل بالمسألة من أساسها، ولعل هذا يجعلنا نقرر أن أى فنان أو أديب له صلة ما بواقعه الاجتماعى، هذا الواقع الذى يؤثر فيه ويتأثر به.

هل يعبر الفن والأدب عن طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية؟

إن ما وصلنا إليه من علاقة بين الفن والأدب ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحتى يدفعنا إلى دراسة نقطة أكثر تفصيلاً، وهى، مدى تعبير الفن والأدب عن، طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية؟ أو الإجابة على السؤال التالى - هل الفن والأدب طبقيان أم لا؟

فى هذا الصدد كتب المفكر الماركسى "جورج بليخانوف" موضحًا علاقة الفن بالعمل والطبقات الاجتماعية، إذ يقول:

"لنتأمل مثالاً مستقى من حياة "النيوزلانديين" فهم فى بعض أغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا، وكثيرًا ما تقترن هذه الأغانى برقصات هى نسخة طبق الأصل عن الحركات التى يؤديها ابن البلد وهو يزرع تلك النبتة، ويتضح من هذا بجلاء، كيفية تأثير النشاط الإنتاجى على فنهم، ومنه نفهم أيضًا ما دامت الطبقات العليا لا تتعاطى أى عمل إنتاجى، فإن الفن المنبثق عن وسطها لا يمكن أن يكون له صلة مباشرة بعملية الإنتاج الاجتماعية.

لكن هل يعنى أن التبعية السببية التى تربط وعى البشر فى مجتمع منقسم إلى طبقات إلى طراز حياتهم تضعف وتراخى؟.

بتاتًا، فانقسام المجتمع إلى طبقات مشروط هو نفسه بالتطور الاقتصادى لهذا المجتمع وإذا لم يكن للفن الذى تبدعه الطبقات العليا من صلة مباشرة بعملية الإنتاج، فإن ذلك يجد تفسيره بدوره فى التحليل الأخير، فى أسباب ذات صفة اقتصادية، وينجم عن ذلك أن التفسير المادى للتاريخ قابل للتطبيق هنا على أحسن وجه وكل ما هنالك أنه من الطبيعى فى هذه الحالة ألا يكون من الميسور بالقدر نفسه اكتشاف الرابطة السببية القائمة بلا ريب، بين طراز الحياة والوعى، وبين العلاقات الاجتماعية المتكونة على أساس "العمل" والفن، فهنا تتدخل بين العمل من جهة وبين الفن من جهة أخرى حلقات وسيطة غالبًا ما تأسر انتباه العالم بكامله فتحول بينه وبين فهم الظاهرة على حقيقتها"(٤٣).

فتعبير الفن والأدب عن الطبقات ينطلق من علاقة الطبقات بالعمل، فالفن والأدب يحاولان أن يكونا انعكاسًا لأوضاع العمل لهذه الطبقة أو تلك، وبالتالى يكونا معبرين عنها.

ولكن هل يقف تعبير الفن والأدب عن الطبقات عند حد الانعكاس الناشئ عن العمل؟

لقد كتب "هـ. تين H. Tain"، فى كتابه فلسفة الفن: "ظهرت المأساة الفرنسية فى الوقت الذى أقامت فيه الملكية النظامية والنبيلة فى عهد لويس الرابع عشر امبراطورية الأدب واللياقة وحياة البلاط وجمال الأداء وأناقة الخدمة الأرستقراطية، وزالت من الوجود يوم ألغت الثورة مجتمع النبالة وآداب التخلف"(٤٤).

أى أن تأثيرًا عميقًا من بناء فوقى - إن صح قول "هـ. تين" - قد أثر فى الفن، وقد لعب الفن دورًا هامًا فى التغيير والقدرة على التنبؤ، حتى أن أعظم الثورات كان الفن ممهدًا لها، "فالفن فى المجتمع الطبقى إذن يحمل طابعًا طبقيًا" - وعلى حد قول "ف. آفاناسيف V. Avanasyev" يميل إلى التحزب ولا يوجد فن خالص Pure ولا فن من أجل الفن، فلا مكان لمثل هذا الفن، ويستعمل الفن لسهولة استخدامه وقدرته الكبيرة على التأثير الانفعالى كسلاح عظيم الأهمية فى الصراع الطبقى The Class Struggle وهذا يفسر لماذا تستغل الطبقات الفن كوسيلة لتوصيل أفكارها السياسية والأخلاقية، وغيرها من الأفكار"[٤٥].

فالفن لا يعبر فقط عن الطبقات، بل هو أداة من أدوات الصراع بينها، ولكن- فى الوقت الذى يرى فيه المفكر الماركسى المعاصر "ف. آفانا سيف" أن الفن يعمق الصراع الطبقى، فإننا نرى أن "ج. بليخانوف" - مؤسس الماركسية الروسية، والذى يؤكد أيضًا على طبقية الفن يرى أن الفن "يستطيع أن يفصح عن الأفكار القادرة على تقريب العلاقات بين البشر، والحدود الممكنة لهذه العلاقات لا تتحدّد بواسطة الفنان بل بواسطة مستوى الثقافة Level of Culture الذى بلغه المجتمع الذى ينتسب إليه، ولكن فى المجتمع المنقسم إلى طبقات فإنها تتحدد عن طريق العلاقات بين هذه الطبقات، وأكثر من هذا مستوى التطور الذى حدث لكل طبقة فى نفس الوقت"[٤٦].

أى أن التأثير هنا يكون مستقلاً عن الإنسان، وخارجًا عن إرادته، وهذا ينهل من معين الماركسية الأول - كارل ماركس - حيث يقول: "إن الناس أثناء الإنتاج الاجتماعى لمعيشتهم يقيمون فيما بينهم علاقات معينة ضرورية مستقلة عن إرادتهم. وتطابق علاقات الإنتاج هذه درجة معينة من تطور قواهم المنتجة المادية"[٤٧].

وإذا كان "ج. بليخانوف" في رؤيته للفن المقرب للعلاقات بين البشر لم ينفصل عن الرؤية الطبقية أيضًا - والذى يخلق نوعًا من التناقض - على الأقل بين رؤيا "آفانا سيف" (لتعميق الصراع) - وبين "بليخانوف"، فإن هذا لم يمنع أن يرى "جروفز & مور Groves & Moore" أن الفن (دائمًا يستخدم لتقوية الروح الاجتماعية بين الناس سواء في السلم أو في الحروب، بحيث يكون الناس بفضله كتلة واحدة متماسكة)[٤٨]، بل وللفن وظيفة اجتماعية - تناقض وظيفته لدى "آفانا سيف" - ففي نظر "اميل دوركيم Emil Durkheim" كما في نظر "جروس Groose" (يخلق الفن من نظارته والمعجبين به وحدة اجتماعية متماسكة، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس في الهيئات والمجتمعات)[٤٩].

فإذا كان "دور كيم"، و"جروس"، و"مور"، و"جروفز" ينطلقون من وضع ينكر الصراع الطبقي، فإننا نجد "سارتر Sartre" والذى كان يرفض الصراع الطبقي بداية يعود ليؤكد وجوده ويعتذر عن ماضيه قائلاً: "مما لا مرية فيه أنني شعرت، في حداثتي بنفور عميق من التحليل النفسي، نفور لابد من تفسيره، مثلما ينبغي تفسير جهلي الأعمى بالصراع الطبقي، لقد كنت أرفض الصراع الطبقي لأنني كنت برجوازيًا صغيرًا.."[٥٠].

وعندما يتحدث عن الكاتب فإننا نراه يرى انحيازه، وانطلاقه من وضع طبقي، كما يشرح وضع البراجوازية، فيكتب في ما هو الأدب What is the Literature? "والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البورجوازية) العاملة غير المنتجة هي النفعية فوظيفة البورجوازي أنه وسيط من ناحيتين: بين المنتج والمستهلك: فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها. وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى، إن

الغاية محتجبة لا ترى أبدًا وجهًا لوجه، وتلحظ دون أن يتحدث عنها، وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديرة باسمها فى إنفاقها فى ممارسة الوسائل، وليس من الجد فى شئ الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة إن هذا فى نظر البرجوازى شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجهًا لوجه بدون عون الكنيسة، ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها. فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعى أى يصير وسيلة تضبط الوسائل. وما دام البرجوازى خاصة على غير ثقة كاملة بنفسه، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازى بمقتضى حق إلهى. وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيرًا عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات فى القرن الثامن عشر، استهدف للخطر فى أن يصير – فى القرن التاسع عشر تعبيرًا عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة. وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره فى النقد، وكان هذا هو مصدر ماله من أخلاق واعتداد بالنفس فى القرن السابق، ولكن جمهوره البرجوازى يعارض الآن فى ذلك، لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة، أما الآن وفى يديها السلطة، فقد انصرفت إلى البناء طالبة العون فيما تشيده"[٥١].

إن "سارتر"، يؤكد هنا، بوصفه لوضع البرجوازية كطبقة تقوم بدور الوسيط – وهو دور يعنى به "سارتر" ما يمكن الاستغناء عنه"، وإن كان قد ارتفع إلى مستوى من الأهمية أعلى من الدور الأساسى – الإنتاج –، هذه الطبقة جعلت من الفن أداة فى يدها، فهو فى حالة صراعها ضد الإقطاع، فى مرحلتها الثورية، أداة هدامة لهدم

المجتمع القديم وتقويضه، أما الآن وقد أصبحت في الحكم، فقد صار عليه أن ينصرف إلى تأكيد مركزها ودورها، والتغاضي عن كل سلبياتها، ومصادرتها للحريات، وإن كانت قد أتاحت له حق نقد المعتقدات الدينية. فقد صادرت دوره الانتقادي العظيم، والموجه، والموقظ للوعي. والفن والأدب هنا طبقيان بشكل واقعي، وتبرز أهميتهما سواء في التمهيد لسيطرة الطبقة، أو لتبرير وجودها بعد أن تسيطر.

والجدير بالذكر هنا أن "سارتر" يتفق في جوهر ما كتبه مع المفكر الماركسي "ج. بليخانوف" الذي رأى أيضًا (أن السلطة السياسية تفضل دائمًا توجيه الفن للمنفعة لأن من مصلحتها تسخير الأيديولوجيات لخدمة الأغراض التي تهدف إليها، وما دامت السلطة السياسية أحيانًا تبدو ثورية، وأحيانًا أخرى محافظة أو رجعية، فإن من الخطأ البين أن نعتقد أن وجهة النظر النفعية خاصية من مبادئ الثوار Revolutionaries أو من لهم أفكارًا تقدمية Of advanced mind بصفة عامة")[٥٢].

إن "سارتر"، "وبليخانوف" هنا يكادان يتطابقان فهما يتكلمان نفس اللغة، وينهجان نفس النهج، والأكثر من ذلك أن هذه الفكرة التي رددها "سارتر" والتي سبقه إليها "بليخانوف" رددها في نفس الوقت "ماوتسي تونج"[٥٣] الزعيم الصيني، الذي كان يرى أن الكاتب أو الفنان البرجوازي، بالضرورة لن يمجد الطبقة العاملة، ولكنه سيمجد البرجوازية، والعكس صحيح.

إن الكتابة مسئولية، مادام الكاتب يعي تمامًا إلى أي وضع يجره الواقع الاجتماعي وهذه المسئولية تجعل الكاتب يضع نصب عينيه مجتمعه "ما لا ريب فيه أن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية، ولابد أن يكون الكاتب مقتنعًا به عميق الاقتناع حتى قبل أن يتناول القلم إن عليه بالفعل أن يشعر بمدى مسئوليته وهو مسئول عن

كل شيء: عن الحروب الخاسرة أو الرابحة، عن التمرد والقمع. إنه متواطئ مع المضطهدين إن لم يكن الحليف الطبيعي للمضطهدين، لكن ليس ذلك لأنه كاتب فحسلك لأنه كاتب فحس إنسان. وهذه المسئولية عليه أن يعيشها ويريدها (والكتابة والحياة يجب أن تكونا بالنسبة إليه شيئًا واحدًا، لأن الفن ينقذ الحياة، بل لأن الحياة تعبر عن نفسها في مشاريع، ولأن مشروعه هو الكتابة) لكن ليس عليه البتة أن يرتد إلى هذه المسئولية ليحاول أن يتبين ما ستكونه بالنسبة إلى أحفاده. وليست المسألة بالنسبة إليه أن يعرف ما إذا كان سيحدد حركة أدبية ويجعل منها مذهبًا أو مدرسة، بل أن يلتزم الحاضر"[٥٤].

إن النتيجة التي يصل إليها "سارتر" هي أن الأديب معبّر لا محالة عن الطبقات وإن لم يقف في صف هذه الطبقة، فهو حتمًا سيكون في صف تلك التي تعاديها، ومن هنا تنبع المسئولية الواعية للكاتب إزاء الواقع الاجتماعي.

فلا وجود إذن – سواء كان الرأي لـ "سارتر" أو للماركسيين، لأدب فوق الطبقات، أو أدب معلق غير منحاز، فالذي يوجد دائمًا، ويوضحه تاريخ الأدب هو أدب يعبر عن هذه الطبقة أو تلك.

(٤) الفنان والكاتب وعلاقتهما بالطبقات المحافظة:

يكتب "فيليب تودي Philip Thody" في كتابه "جان بول سارتر – دراسة أدبية وسياسية Jean Paul Sartre, A Lierature and Political Study": "السبب الذي من أجله سقط القرن الثامن عشر في رأي "سارتر Sartre" هو سرعة فقدان الفردوس الذي كان للكتاب الفرنسيين، ذلك لأن الطبقة المستبدة Oppressed Class قدمت نفسها للكتاب كجمهور حقيقي Real Public في

القرن الثامن عشر، ويوضح "سارتر" أن التوق السياسي للبرجوازية للحضارة العظيمة، وحرية التدين، تطابقت مع الرغبات العامة في الحرية العظيمة التي يهدف إليها جميع الكتاب ففولتير Voltaire ورسو Rousseau، وديدرو Diderot وجدوا قراءهم في طموح البرجوازية السياسي، والذين جعلوا في اعتقادهم في العقل والتحليل وسيلة لتدمير الأساطير السياسية والدينية to Distroy the Political and religious myths التي كانت وحدها مسيطرة باستمرار في العصور القديمة Ancienct regime ولكن حالما فازت الطبقة المتوسطة Middle class بالثورة عام ١٧٨٩ فإن الكتاب مرة أخرى ألقوا إلى المنفى، فالبرجوازية لم تعد في حاجة إلى ذكائهم الانتقادي Critical intelligence لأنه لم يعد هناك ما تريد تدميره، سواء خارج تكوينها، أو مما هو استبدادي ولا معقول"[٥٥].

لقد جاءت البرجوازية، وهي ترفع شعارات الحرية والمساواة، وكان الكتاب أداتها في نشر أفكارها، وبذلك أطلقت طاقات عظيمة للإبداع، وفجرت ينابيع الإلهام، إلا أنها وقد صارت "سلطة" أو "دولة" State فإن الوضع قد تغير تمامًا، وصارت تنظر إلى الفنان والكاتب على أنه "شئ مريب تافه تحيط به الشكوك والظلال"[٥٦]، لقد تحولت الطبقة الصاعدة إلى طبقة محافظة، رجعية Reactionary Class، وبذلك فرضت قيودها على الإبداع الفني والأدبي.

يقول سارتر "حين تكون الطبقات صاحبة الامتياز موطدة المبادئ قريرة العين بها وحين يكون ضميرها مرتاحًا راضيًا، وحين يجد المضطهدون المقتنعون أعظم الاقتناع بأنهم مخلوقات دنيا، ما يرضي غرورهم في شرطهم الذليل، فإن الفنان يكون في بحبوبة ونعيم من أمره، فالموسيقى قد توجه باستمرار منذ عصر النهضة. حسبما تقول[٥٧] إلى جمهور من الاختصاصيين، لكن ماذا يكون هذا

الجمهور إن لم يكن الأرستقراطية الحاكمة التى لم تكتف بأن تمارس فى طول البلاد وعرضها سلطات عسكرية وحقوقية وسياسية وإدارية فجعلت من نفسها فى أزمنة محددة محكمة للذوق، ولما كانت هذه النخبة بالحق الإلهى تقدر ماهية الوجه الإنسانى، فقد كان فى وسع المغنى أو رئيس جوقة المرتلين أن يسمعا الإنسان بأسره سيمفونياتها وتراتيلها. وكان بوسع الفن أن يزعم أنه إنسانى النزعة لأن المجتمع كان ما يزال (إنسانيًا)[٥٨].

فلم تقم السلطة الحاكمة بأمورها السياسية والمدنية فحسب بل فرضت أيضًا "ذوقها" على الجمهور، وكان الفنان ملبيًا لمتطلبات الارستقراطية، وادّعت بكل ما فى هذه الادّعاء من فجاجة وزيف بأنها تمثل الإنسانية جمعاء، وكان الفنان خادمًا لتصوراتها وذوقها والتى هى بالضرورة لا إنسانية، بحكم محافظتها ورجعيتها، فإنها تدمر الروح الإنسانية كما تدمر الفن.

إن المجتمع الذى يرتد إلى الماضى أو الذى "يغلب عليه الانحلال لابد أن ينعكس هذا الانحلال فى الفن أيضًا مادام فنًا صادقًا"[٥٩]، ذلك أن الفنان أو الأديب إنما يعبر عن جملة من التناقضات والتغيرات داخل البناء الاجتماعى والعلاقات الكائنة بين البشر الذين يعيشون فيه، وبذلك تختلف رؤية الفنان وتصوراته بتغيير المجتمع وتطوره، فالكاتب فى مجتمع برجوازى ثورى، يختلف عنه فى مجتمع برجوازى – أيضًا – لكن بعد أن استقرت السلطة لدى الرأسماليين وتربعوا فوق كراسى الحكم، وغالبًا ما تكون أحلام الكاتب فى مواجهة مصالح الطبقات المحافظة.

"ولقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوازية، وطالما تمناه الكتاب بما وسعهم، إلى قلب أوضاعهم رأسًا على عقب، وإلى تشككهم فى كل شئ حتى فى

مضمون الأدب نفسه، حتى ليمكن أن يقال أنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا لضياعهم ضياعًا أكيدًا. ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضاياهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يختفى فى حالة الانتصار ذلك الموضوع الذى طالما ردّدوه فى مؤلفاتهم، ويكاد يستغرقها جميعًا، وبالاختصار حطّم ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك. وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شئ هدفًا جميلاً ما دام ثم ملايين من الناس حنقين على أنهم يستطيعون التعبير عن عواطفهم ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية أصبح الدفاع عن الأدب مسألة شكلية محضة لا ترضى أحدًا، ووجب البحث عن موضوع آخر للأدب، وفى نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ولكن هذا الصدع قد التحم، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد، وضاع كل أمل لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية، فهم وليدوا طبقة برجوازية، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين، وعليهم أن يظلوا كبرجوازيين، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن"[٣٠].

هذا الوضع الجديد فى رأى سارتر، بعد انتصار البرجوازية الذى وجد الكاتب نفسه فيه، وقد سجنته البرجوازية - المحافظة - بعد تسلمها السلطة واستخدمته ضد أحلامه وطموحه، فقد فقد التناقض الذى كان ييسّر له اللعب على شطرىّ الجمهور، فقد التحم (النبلاء - البرجوازية الصاعدة)، وحددت له البرجوازية

مجالاته تحديدًا صارمًا - على حد قول "سارتر": "فالمثالية الذاتية والنزعة النفسانية والحسية، ومذهب المنفعة وروح الجد كما فى "باسكال Pascal" هى الأمور التى كان على الكاتب البرجوازى أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شئ. فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث ما فى العالم من كثافة وغرابة، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضمًا - ولا يطلب منه كذلك العثور فى أبعد أغوار حريته على أعمق ما فى القلب من حركة، ولكن مطابقة (تجربته على تجارب الآخرين). فكتبه تجمع - فى وقت - معًا بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البورجوازيون، من حكمة ووسائل صغيرة فى آداب المراسم والعادات، ونتائج بحوثه فيها مقررة سلفًا، فقد حدّدت له سلفًا درجة التعمق فى البحوث، واختيرت له الدواعى النفسية، واخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة مغمض العينين، ولكن الأدب بذلك قد اغتيل اغتيالاً"[11].

لقد أدى تحول البرجوازية إلى طبقة محافظة، إلى سيادة الروح التحليلية والوقوع فى أسر النمطية وتلبية حاجات البرجوازية بصورة تلقائية، والذى أدى بدوره إلى سجن الأدب واغتياله.

وإذا كان هذا ما رآه "سارتر" فإن المفكر الماركسى "إرنست فيشر Ernst Fisher" يؤيده فى هذه النقطة، حين يرى أن التناقضات الداخلية للرأسمالية والتى بدأت مع تسلمها السلطة (قد بدأت تفعل فعلها، فالرأسمالية تنادى بالحرية فى حين تمارس فى الواقع مفهومها الخاص للحرية، وهو المفهوم المتمثل فى عبودية الأجر. وما زعمته من إطلاق العنان لكافة الطاقات الإنسانية كان فى الواقع خضوعًا لشريعة الغاب المتمثلة فى المنافسة الرأسمالية، كما أنها ألزمت الشخصية الإنسانية المتعددة الجوانب بالتخصص الضيق[12]. فهما يتفقان على أن البرجوازية تعمل على سيادة

الروح التحليلية، وتدفع الفنان أو الأديب إلى منشعب ضيق من العلاقات والجوانب الإنسانية – وبذلك تحد من حريته – فتحد من طاقاته الإبداعية. فسيادة الطبقة المحافظة تقف حائلا دون الإبداع لأنها تحول دون الحرية الإنسانية.

ولقد علق "موريس كرانستون" على نص "سارتر" السابق في محاولة منه لتحديد الفارق بين ما يدعو إليه "سارتر" من الحرية، وبين تلك التي يدعو إليها الماركسيون فكتب في كتابه "سارتر بين الفلسفة والأدب":

"إن الذي يذكره "سارتر" هنا شئ أصيل، إن "ماركس" وكثيرا من النقاد اليساريين البرجوازيين (أنفسهم) يستصوب الجبرية، ومن المبادئ الرئيسية في الماركسية إن الطريقة الوحيدة للسيطرة على العالم هي فهم طبيعته الجبرية. أما "سارتر" فهو المنظر الاستثنائي من الجناح اليساري في رفضه للجبرية كفلسفة للبرجوازية، وصراحة إن أصحاب النظريات البرجوازية الذين يهاجمهم سارتر جبريون سيكولوجيون، بينما الماركسيون جبريون اقتصاديون، لكن هذا أمر عارض، إن اعتراض "سارتر" موجه ضد أية نظرية تنكر الحرية الإنسانية، إن رأيه قائم على الحرية الإنسانية كشرط ضروري على الأقل لبعض أشكال الفن والأدب التخيلي يقينا.

ولا يقصد "سارتر" إطلاقا أن يوحي على أية حال بأن الحرية الإنسانية يمكن تناولها بخفة أو يسلم بها. فمن أهم النقاط في أعمال "سارتر" إن الحرية (حمل) على كاهل البشرية إنها شئ نتحمله بشجاعة وأحيانا نتحمله ببطولة حقيقية. ولقد وجدت هذه الفكرة تكاملها الكبير في مسرحية سارتر الأولى (الذباب)"[٦٣].

إن البرجوازية التي كالت المديح للحرية، كانت أول من نقضها، وأول من حدد عالم الكاتب إلى الحد الذي جعل الرومانتيكيون – الذين كانوا مبتهجين بها

ودعاة لسيطرتها أو تحررها بالأحرى - يشيعونها بالاحتقار، ولعلنا نتساءل - كما تساءل "ج. بيخانوف" "لماذا احتقر الرومانتيكيون البرجوازاية"؟ - نستطيع معرفة ذلك من خلال كلمات "تيودور دى بانفيل Theodore de Banville (إن قطعة الخمسة فرنكات أهم من أى شئ آخر)[٦٤] فإن روح التجارة والربح وهوس التراكم هى المحددات لقيمة أى شئ بالنسبة للبرجوازية، وبذلك صار "الواقع الوحيد الذى يقرر الكاتب البرجوازى أن يأخذ له حسابه هو الحياة الداخلية، ولا يسعى إذا ما خرج منها إلا إلى الهروب من نفسه: فى الماضى أو عبر الفضاء أو فى اللاّ واقعى إن ذكريات الطفولة تمثل فى المكتبات البرجوازية مكانة الصدارة فتثار حولها عن طواعية بمواضع تأصل الجذور: المنظر الطبيعى البيت، الأسلاف، إن الطفل اللاّمسئول، اللاّاجتماعى، المنفصل، هو النموذج الذى يود المثقف اليمينى. أن يخلده فى الحياة"[٦٥].

وقد وضع الجمهور البرجوازى معاييره للتذوق، وللفهم، فأقصى ما يخشاه، وما يرتعد له خوفًا هو المساس بالمبادئ، والغوص فى أعماق القلوب، وموهبة الفنان شئ مزعج ومرعب بالنسبة لهذا الجمهور المحافظ، و"الأشياء السهلة هى الأكثر رواجًا، لأن القريحة فيها رهينة القيد تدور حول نفسها، وفيها تسكين للخواطر فى خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة"[٦٦] على حد قول "سارتر" فمع سيادة النزعة المحافظة ينتهى الأدب والفن، وتسود الروح اللاإنسانية، والنمطية، وتنتشر التفاهة، والنفعية فى آن معًا.

(٥) الأدب والفن والحزب الشيوعى

إذا كان وضع الكاتب اليمينى، أو الكاتب المحافظ المأسور بالطبقة البرجوازية، هو كما أسلفنا بتلك الحال من المحدودية والعجز، فإن الكاتب الثورى

والفنان الحقيقى - الذى يستحق هذا اللقب - على النقيض من ذلك تمامًا، فإن مواهب أى فنان حقيقى فى العصر الحديث تسمو عالية فى عظمتها إذا ما حقق الفنان شخصيته بالأفكار التحريرية العظيمة فى عصره بشرط أن تكون هذه الأفكار جزءاً لا يتجزأ من كيانه، من لحمه ودمه وروحه لكيما يستطيع التعبير عنها بحق كفنان، ومن ناحية أخرى يجب أن تكون له القدرة ليحكم على القيمة الفعلية للمبتكرات الفنية التى يبتدعها بين آونة وأخرى منكروا البرجوازية المعاصرون له"[17].

لقد كان "بليخانوف" يضع يده على لبّ موضوع الالتزام Commintment فى الفقرة السابقة، والتى تختلف كثيرًا عما ساد من فكرة الإلزام، وذلك حين جعل عظمة الفنان بتعبيره عن الأفكار التحريرية فى عصره وشرط أن يكون ذلك نابعًا من داخله وليس مفروضًا عليه، وبالتالى يمكننا - وفقًا لبليخانوف - أن نرى أن العكس أيضًا صحيح.

ولقد تابع "الماركسيون" المعاصرون فكرة "بليخانوف"، وازدادوا مغالاة، فرأوا أن "الفن فى المجتمع الطبقى يحمل طابعًا طبقيًا ويميل إلى التحزب"[18]. بل ويحدّد أيضًا (ف. آفاناسيف V.Avanasyev" - بكلمات قاطعة مبدأ التحزب فى الفن فيتابع قائلاً: "ويهاجم المراجعون Revionists المبدأ الماركسى اللينينى لتحزب Partisanship الفن، ويعارضون توجيه الحزب الشيوعى للفن، ويعتبرون ذلك بمثابة قيد على حرية إبداع الفنان وإخضاع الشخصية الفنية .. إلخ، فى الواقع، ومهما يكن من أمر فإن مبدأ تحزب الفن يؤكد الفكرة السامية - غنى المضمون للفن الاشتراكى، وتوجيهه لكى يحلّ كافة المشكلات الاجتماعية الملحة. إنه شرط ضرورى للحرية الحقيقية اللازمة للعمل الفنى"[19].

وإذا كان "ف. آفاناسيف" - يبدو فجًا ومبالغًا فى رأيه - والذى يبدو أن هناك فارقًا واضحًا بين رأيه ورأى "بليخانوف"، فإننا نرى أن "ج. فريفيل" - الماركسى الفرنسى المعاصر يقف معه فى نفس الخندق، ويردد نفس الكلام حين يكتب "لم يكتف "لينين" كما اكتفى "انجلز" عام ١٨٨٤ بمطالبة الكتاب الاشتراكيين أن يزعزعوا تفاؤل العالم البرجوازى دون أن يتجاوزوا انحيازًا واضحًا للحزب، فهو يقرر أن الواقعية تشتمل فى ذاتها على الروح الحزبى وهو يرى أن اضطلاع الكتاب بمهمتهم على هذا الأساس يوفر الشروط الضرورية لأدب أكمل تعبيرًا وأكثر واقعية وموضوعية.

أهاب "لينين" بالكتاب أثناء ثورة ١٩٠٥ أن يتخذوا موقفًا انحيازيًا، وأن يحتضنوا قضية الطبقة المنتجة. ويدخلوا فى صنعها جهارًا وبمحض إرادتهم، إذ على رجال الأدب إبان نضال الجموع الحاشدة وحماستها أن يضعوا أنفسهم فى خدمة الملايين بل عشرات الملايين من العاملين"[٢٠].

وجاء فى لائحة اتحاد الكتاب السوفيت "أن الشرط الأساسى الحاسم لتطور الأدب وأستاذيته الفنية والفكرية والسياسية وفعاليته العملية هو الارتباط بسياسة الحزب والسلطة السوفيتية، وذلك باشتراك الكتاب الفعلى فى تشييد البناء الاشتراكى ودراستهم الواعية العميقة للواقع، وخلال سنوات ديكتاتورية الطبقة العاملة، فإن الأدب والنقد السوفيتى يزحفان بجانبها، وعلى هدًى من الحزب الشيوعى لصنع مبادئ الإبداع الفنى الجديدة"[٢١]

ولقد كانت لهذه النظرة الميكانيكية التى وضعت الأدب والفن فى خدمة الحزب، وكل ما عدا ذلك باطل، وكان ما تمخضت عنه الفترة الستالينية - حيث كان على رأس اتحاد الكتاب المنظر الستالينى "زدانوف Zhdanov" - من محاكمات

تنطق بمعاداة أصيلة، وفهم مغلوط لروح الفن الأدب، كان هذا المناخ هو الذى دفع بـ "سارتر" إلى شن هجومه على هذه الأفكار المبتذلة، فكتب:

"إن غثيانات "البوا" الشيوعية العاجزة عن الاحتفاظ ببيكاسو الضخم الحجم أو عن لفظه لا تضحكنى: ففى عسر الهضم الذى يشكو منه الحزب الشيوعى ألمح أعراض عدْوى تسرى إلى العصر بكامله"[٧٢].

إن "بيكاسو" هو الذى كتب عنه أيضًا المفكر الفرنسى الماركسى "روجيه جارودى" مقاله المطوّل فى "واقعية بلا ضفاف": "يرى بيكاسو، ككل الثوريين أن التوصل إلى تفسير جديد للعالم لا يكفى، وإنما يتعين تغييره وإعادة بنائه لا وفقًا لقوانين الطبيعة والمجتمعات المنْسلخة فحسب، ولكن وفقًا للقوانين الإنسانية الصرفة، وتصوير "بيكاسو" يعيد خلق كل شئ بعمل كامل مع صنع الحب والأيدى والقلب والفكر"[٧٣].

وأيضًا على النقيض من رأى "آفاناسيف"، وأئمة اتحاد الكتاب السوفيت، "وجون فيريفيل" - الماركسى وعضو الحزب الشيوعى الفرنسى - يرى "جورج لوكاتش" المفكر الماركسى الهنغارى، بأن الكاتب تقدمى بشكل طبيعى، ذلك أنه يملك إحساسًا تجاه موقف الطبقة المعذّبة"[٧٤]. وقد كان هذا أيضًا رد فعل ضد الستالينين، والزادانوفية. و"سارتر" الذى كان يدشن حملته للالتزام لم يكن يفرط فى القيمة الفنية، وفى حرية الأديب والفنان، وقد كتب، فى مواقف - فى هذا الشأن:

"إن بيان براغ يقول ما معناه تقريبًا: من الواجب خفض مستوى الموسيقى برفع مستوى الجماهير الثقافى. فإما هذا لا يعنى شيئًا، وإما إنه إقرار بأن الفن وجمهوره لن يتلاقيا إلا من خلال الوضاعة المطلقة، وإنك لعلى صواب حين تلاحظ

أن الصراع بين الفن والحياة أزلى لأنه يعود إلى ماهية كل منهما. لكنه اتخذ فى أيامنا شكلاً جديدًا وأكثر حدة: إن الفن ثورة دائمة، ومنذ أربعين عامًا والوضع الأساسى لمجتمعاتنا وضع ثورى، والحال أن الثورة الاجتماعية تستلزم نزعة محافظة جمالية، بينما تستلزم الثورة الجمالية غضبًا عن الفنان بالذات نزعة محافظة اجتماعية. و"بيكاسو" الشيوعى الصادق، المدان من قبل السادة السوفياتيين. والممول المعتمد للهواة الأغنياء فى الولايات المتحدة، هو صورة حية لهذا التناقض"[٧٥].

فقد كان "بيكاسو" دليلاً ساطعًا على هذا التناقض الصارخ للقضية، ولعل فى هذا أيضًا تكمن عظمة "بيكاسو"، ولكنه كذلك كان مثالاً صارخًا على ضيق أفق السوفيت والستالينين بشكل عام، والتى كانت آراؤهم فى الفن وممارساتهم سببًا فى أن "ليون تروتسكى" كتب وهو فى منفاه بالمكسيك عام ١٩٣٨ – معبرًا عن رأيه فى الأدب والفن فى عصر "ستالين" إذ يعبر (أى الأدب والفن) عن تدهور عميق – فى رأيه لثورة الطبقة العاملة[٧٦].

وقد كان الموقف الماركسى "غير الموحد" وغير المنسجم فى معظم الأحيان مع الجدل الماركسى والطبيعة الديناميكية للفكر الماركسى (لمؤسسيه، ماركس، إنجلز) والذى استبدل برؤيا ميكانيكية لعلاقة الأدب والفن بالحزب، مما دفع عددًا من الماركسيين – وعلى رأسهم "ليون تروتسكى" رفيق "لينين" فى التحضير للثورة إلى نقد هذه المواقف الرسمية، وكانت أيضًا هذه المواقف عرضة لانتقادات عديدة لأنها كانت ترى خروجها على طبيعة الأدب والفن الذى لا يتم إبداعه إلا فى حرية، وقد كان "سارتر" – على حد قول "ر.م. البيريس" رغم كونه يدعو إلى الالتزام، إلا أنه "ينبغى أن نقرر أن الالتزام الذى يتحدث عنه "سارتر"

ليس هو أبدًا آخر الأمر التزام الحزب الشيوعى، إن الحزب الشيوعى يفترض الدخول فى منظمة، وقبول خطة السير العامة، أما الالتزام فى رأى "سارتر"، فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأى فى الأحداث الاجتماعية والسياسية، وأن يصرح بهذا الرأى، ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية"(٣٧).

كما كتبت "إيريس موردخ Iris Murdoch" بهذا الصدد أيضًا: "إذا كان الحزب صحيحًا فأنا أكثر وحدانية من المجنون، وإذا كان الحزب خاطئًا فإن العالم قد فعله كذلك" و"سارتر" لا يعتقد أن الحزب صحيح، كما أنه لا يريد أن يعتقد بأن العالم قد فعل كذلك، ذلك أن نية "سارتر" الواضحة، تقيم لنا بشكل حقيقى إمكانية الطريق السياسى الوسط لتقدم لنا مزيدًا من حريتنا الواعية، من أجل أن تقرر المصير الذى هو الآخر، من جملة المختارين المتصادمين، والذى وجد ليقدم تأكيد قيمة البرئ والفردية الحيوية المهددة من قبل الجانبين، وعلى ذلك فإن "سارتر" كمفكر منهجى للطريق الثالث لا يملك موضوعية يتعلق بها، أكثر من امتلاكه لهذه اللغة العقائدية الأخيرة فى تقديره الشخصى الإنسانى، لقد نزع "سارتر" فى النهاية التشعب الميتافيزيقى التقليدى للطريق الثالث)(٣٨).

فقد كان "سارتر" يقف موقفًا واضحًا من حرية الفنان والأديب، ويرفض أى تدخل، وكان له بذلك هذا الصدام مع "الماركسيين المدرسيين" – على حد تعبيره – وكان يعتبر نفسه ماركسيًا خارج الحزب الشيوعى – كما أشرنا إلى ذلك فى الفصل الأول – وإن كانت فكرة الطريق الثالث هذه – والتى تعنى طريقًا سياسيًا يقف بين الاشتراكية وبين الرأسمالية، إنما هى محض اجتهاد من الأديبة والناقدة "إيريس موردخ" – وكان يرى أن الأديب والفن مع الحرية وهنا يلتقى مع "ليون تروتسكى"(٣٩) فى أن الأديب ورجل الثورة يلتقيان معًا فى "مبدأ التحرر الإنسانى".

وإننا نرى أنه إذا كان الفنان أو الأديب - كما وصلنا بالنتائج السابقة - وثيق الصلة بالمجتمع، والتغيرات الاجتماعية والسياسية التى تعتمل داخله، فإننا نرى أن هناك فارقًا جوهريًا بين أن يكون هذا الفنان أو الأديب مبدعًا، وبين أن يكون داعية سياسيًا وأن دوره الأساسى هو فى وظيفته النوعية أديبًا أو فنانًا، وليس فى ترديد مقولات سياسية أو كونه يضع الإبداع فى ذيل السياسة، ولذا فإننا نرى أن "سارتر" الذى فصل بين الحزب وبين الأديب والفن، وانتقد بشدة الحزب الشيوعى، والستالينية، نراه، يلتمس الطريق الأصوب، وهو بذلك وثيق الصلة برأى الماركسيين المبدعين، على عكس الماركسيين المدرسيين، والذين نراهم قد خرجوا على الجدل الماركسى، وديناميكيته، إلى ميكانيكية فجة.

(٦) هدف الكاتب

إذا كان الكاتب - كمبدع - وثيق الصلة بالمجتمع، فما هى إذن وظيفته؟ أو ما هو هدفه من الكتابة؟

يقول "سارتر" "لم يكن هدفنا إدخال السرور على الجماهير، بل هزّهم بعنف، إن كل شخصية مصيدة تصيد القارئ، والقارئ بين مختلف الشخصيات تتقاذفه، وتسلمه من وعى لوعى، مرة تثيره، يثيره قلقهم، ومرة يغمره حاضرهم ويحس بنفسه تحت ثقل مستقبلهم وتقضّه رؤياهم وأحاسيسهم كما لو كانت تلالاً لا ترتقى"(٨٠).

فهدف الكاتب إذن ليس الترفيه، وقطع الوقت بتسلية الجماهير، وإنما هو إثارة قلقهم، هزهم بعنف، اصطيادهم فى موقف، والتأثير فى وعيهم، ولكن إلى أى اتجاه يقود الكاتب القارئ، ومن أى منطلق ينطلق "سارتر"؟

يقول فيليب تودى Philip Thody فى كتابه عن "سارتر": "نقطتان هامتان إحداهما سياسية والأخرى فلسفية، توجهان نظرية "سارتر" فى الأدب،

سياسيًا: الكاتب يقوم بوظيفة خاصة في المجتمع وككل الناس هو مسئول عن الأحداث التي تحدث في عصره وفلسفيًا: فإن من واجبه حماية العالم من الصدفية Contingency وهو بقيامه بهذه المهمة يقوم بأفضل استخدام ممكن لحريته"[81].

إن الكاتب الذي يعيش عصره، ويحس مسئوليته تجاه القارئ الذي يتوجه إليه يعرف "أن الكلمات - على حد تعبير بريس بارين Brice Parain (مسدسات عامرة بقذائفها) فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب إلى مكتنه الصمت ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون تصويب رجل يرمي إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين، ومن دون غرض سوى السرور لسماع الدوي"[82].

والكاتب إنما يهدف إلى تغيير الواقع بهذه الكلمات - القذائف - ولكن أي واقع؟ هل هو تغيير واقع الأرواح؟

يرد "سارتر" "لا تقصد بذلك تبديل الأرواح، لأننا نترك عن طواعية كاملة توجيه الأرواح للكتاب الذين لهم زبائن متخصصون"[83] ولكن الواقع الذي يريد "سارتر" من لكاتب تغييره، هو الواقع الاجتماعي للإنسان، وتغيير "مفهومه عن ذاته"[84] في نفس الوقت.

ولقد كتب الكاتب السوفيتي "اليكسي متشنكو Alexi Metchenko " متهكمًا، "وفقًا لقول "زمياتين Zamyatin" كانت الكتابة للشعب تعني التخلّي عن الفن وهجر الغابة الكثيفة التي يشق فيها الكاتب طريقه الخاص منفردًا إلى (الطرق المألوفة)[*]، حين أعلن أندريه بلي Andrai Bely أن "الفكرة الالتزام الواعي في سبيل الآخرين مذاق يبعث في نفسي التقزز"[**] لم يكن يرفض حينئذ مبدأ الالتزام الذي م يكن يعرفه، وإنما كان يرفض فكرة الطبيعة الاجتماعية للفن، وكان يرفضها باسم الفردية Invdividualism"[85] وفي موضع آخر يحدد بشكل قاطع مفهومه بأن

"الكاتب يحمل فى أعماقه، خلال تطوره، سمات السياسى، وخادم المجتمع The Servent of Society والثورى الوفى لأفكار الحزب"[٨٦].

وهذا ما يريده الكاتب السوفيتى "متشنكو" فى المجتمع الاشتراكى، ورغم أن "سارتر" يرى أن هدف الكاتب هو تغيير المجتمع، وهزه بعنف، وأن هذا يتفق مع روح الماركسية إلا أن ما يراه "متشنكو" يكاد يكون إلزامًا للكاتب وحدًّا من حريته، لا يقبله "سارتر".

"إن وظيفة الكاتب أن يتكلم بوضوح وبساطة، وإذا فشلت الكلمات فى تأدية واجبها فإن وظيفة الكاتب يجب أن تحول هذا الفشل إلى نجاح"[٨٧].

"فإن الهدف النهائى للفن هو إصلاح Reclaime هذا العالم بتصويره لا كما يكون Reaveling، ولكن كما لو كان منبعًا للحرية الإنسانية، بكلمات أخرى فإن هدف الأدب هو أن يفعل ما أراد روكنتان Roquentin أن يفعله بعد سماعه (بعض هذه الأيام Some of these days قهر صدفية العالم بجعله حاضرًا كما تبغى ذلك إرادة الإنسان، وبمهارة فائقة، فإن "سارتر" قد ربط بين طموحه الفلسفى المبكر وبين انشغاله المتأخر بالسياسة: إن العالم يمكن فقط أن ينقذ من الطارئية (الصدفية) إذا كان الكتّاب والجمهور – معًا – أحرارًا فى أن يكتبوا أو أن يقرءوا كما يحلو لهم"[٨٨].

إن الكاتب الذى يتوجه إلى حرية القارئ، لا يمكن إلا أن يكون حرًا، حتى يستطيع أن يقهر هذا التخبط، وتلك العشوائية الموجودة فى العالم، وجعله أكثر عقلانية، وتقديمه إلى وعى القارئ، إن مثل هذا الكاتب لا يمكن أن يكبله حزب بآرائه الجامدة أو أن تفرض عليه حدود ما، فهو "الحرية".

والكاتب - على حد قول "سارتر" - "سيعيد - على سبيل المثال - ترميم أو بناء منظر أو مشهد من الشارع أو حدث من الأحداث.

١- من حيث أن هذه التفردات هي تجسدات للكل الذى هو العالم.

٢- فى الوقت نفسه من حيث أن الطريقة التى يعبر بها عنها تشهد على أنه هو نفسه تجسد مغاير للكلّ عينه (العالم المستبطن).

٣- من حيث أن هذه الثنائية التى لا تذلل تسفر عن وحدة صارمة ولكنها وحدة تسكن الموضوع المنتج دون أن تظهر نفسها للعيان"(٨٩).

فإذا كان الكاتب من خلال إعادة بناء أو ترميم مشهد من مشاهد الواقع الإنسانى إنما ينقل إلى القارئ العالم من خلال رؤيا واعية إلى وعيه، وإنه برؤيته هذه إنما يساعد على تغيير الواقع الاجتماعى للإنسان، فى رأى سارتر"، فإن الكاتب الماركسى "برتولد بريخت" يرى "أن النظرة الجمالية السائدة فى مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر (المباشر) للعمل الفنى هو إخفاء الفروق الاجتماعية بين المتفرجين(٩٠)، بحيث تنشأ منهم أثناء استمتاعهم بذلك العمل، جماعة لا تنقسم إلى طبقات وإنما تكون وحدة "إنسانية شاملة"، أما وظيفة (المسرحية اللاأرسطاطالية، التى نادى بها "بريخت" فإنها على العكس من ذلك، هى إبراز الفوارق بين المتفرجين، الأمر الذى يتحقق عن طريق إلغاء الصراع بين الفكر والشعور، وهو الصراع الذى نشأ مع النظام الرأسمالى)(٩١).

فالوظيفة الأساسية للعمل الفنى هى تعميق الصراع الطبقى، وذلك عن طريق مخاطبة العقل الواعى، لا مخاطبة العاطفة، وبذلك ابتدع "بريخت"، الأسلوب الملحمى والتغريب فى مسرحه.

ويرى الكاتب الماركسى "ارنست فيشر Ernst Fischer" أن السبب الذى يتطلب وجود العمل الفنى لا يمكن أن يبقى ثابتًا رغم تطور المجتمع، فوظيفة الفن فى مجتمع طبقى يحتدم فى داخله الصراع تختلف فى كثير من النواحى عن وظيفته فى مجتمع بدائى لم يعرف الطبقات بعد"(٩٢)، ويؤكد "فيشر" على أن الفن لازم للإنسان حتى يفهم هذا العالم ويغيره"(٩٣)، "وكذلك للتنوير والحفز على العمل"(٩٤).

وإن هذا يتفق مع ما كتبه "سارتر" فى المقال الافتتاحى للعدد الأول من الأزمنة الحديثة Les Temps Modernes فى أكتوبر ١٩٤٥، كتب "سارتر" "إن قصدنا هو أن نساعد على إحداث تغييرات محددة فى المجتمع الذى نعيش فيه" وأضاف أيضًا مشيرًا إلى أن نشاطه المعاضد لوجهة النظر هذه سوف يكون فلسفيًا، وسياسيًا قائلاً: "فنحن نتحالف مع كل هؤلاء الراغبين فى تغيير وضعية الإنسان الاجتماعية، ومستوى إدراكه" فاضحًا عدم مسئولية مذهب الفن للفن، وكتب "أنا اعتبر فلوبير Flubert والإخوة جونكور Goncowrt Brothers مسئولين عن المجازر التى تلت كوميون ١٨٧١ The Commune of 1871 لأنهم لم يكتبوا سطرًا واحدًا ليمنعوا ذلك. وفى ١٩٤٧ فى ما الأدب What is the literature أضاف أن "وظيفة الكاتب ألا يدع إنسانًا يجهل العالم أو يدعى السذاجة"(٩٥).

إن "سارتر" – فى فهمه لهدف ووظيفة الكاتب – إنما يتفق مع أكثر الاتجاهات الماركسية بعدًا عن الميكانيكية، وفهمًا لروح الماركسية، تلك التى ترى -معه – أن الكاتب حر وملتزم فى آن – بحكم وضعه الطبقى – وأن هدفه هو هز العالم بعنف، وتغييره وتغيير الواقع الاجتماعى للإنسان، عن طريق إيقاظ وعيه، وتعميق الشعور بالفوارق الطبقية وفضح الرؤى التى تطمس هذه الفوارق، ولكنه

يختلف مع بعض الماركسيين الذين رأوا أن وظيفة الكاتب هي تنفيذ تعليمات الحزب السياسية، ووضع الأدب والفن في ذيل السياسة، - كما رأى الزدانوفيون - حيث اعتبروا أن "الرفيق ستالين قد عين الكتاب مهندسين للنفس البشرية"[٩٦] جاعلين الفن والأدب في خدمة الفردية التي تمخضت عنها البيروقراطية والتي كانت نتيجتها الانحطاط بالأدب والفن.

(٧) الكاتب والجمهور:

إن أحد الدواعي الأساسية للكتابة، والخلق الفني - فيما يرى "سارتر" - "تتمثل حقًا في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريين بالإضافة إلى العالم"[٩٧]، وإذا كان الكاتب حين يشرع في الكتابة يحس بضرورته بالنسبة لهذا العالم، فما هو الكاتب إذن في رأى سارتر؟

يقول "سارتر" في كتابه - ما الأدب - "حينما حاولت في مقال آخر أن أحدّد حال اليهودي، لم أجد غير هذه العبارة "اليهودي إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودي فمفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف، لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا، والأمر في حال الكاتب أكثر تعقيدًا، لأنه ليس هناك إنسان مضطر لاختيار مهنة الكتابة لنفسه، وإذن فالحرية هي الأصل فيها، فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعي الحر في الكتابة، ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أن أصير إنسانًا ينظر إليه الآخرون على أنه كاتب، أي عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب، فقد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية، ومهما يكن الدور الذي يلعبه عليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون"[٩٨].

إن هذا يعنى أن الآخرين يلعبون الدور الأساسى فى تقليد الكاتب مهمته، أى أن القراء "الجمهور" هم أصحاب اليد الطولى فى هذا الأمر، ولكن أليس تفسير عمل الكاتب وإعطائه هويته بالرجوع إلى الجمهور يوقعنا فى مغالطة؟

لقد فطن "سارتر" إلى ذلك، ورأى أن "الجمهور يهيب بالكاتب أن يضع أسئلة يوجهها إلى حريته، والبيئة قوة دافعة إلى الخلف[99]، ولكن الجمهور على النقيض انتظار، وفراغ يملأ. وتطلع، فيما لهذه الكلمات من معانى حقيقية ومجازية، وبعبارة أوجز، الجمهور هو الطرف الآخر"[100].

إن أهمية القارئ بالنسبة لـ "سارتر" توضع فى مركز الصدارة فى نظريته عن الأدب، فهو – أى القارئ – ليس فقط الذى يعطى الكاتب هويته ككاتب، وإنما أيضًا "يجب أن يكون خالقًا للرواية، فالأهمية كامنة فى قراءة القارئ للرواية بشكل دقيق، ثم (تسليفها) عواطفه وشموله فى عمل عقائدى مدعم فى العمل نفسه"[101]، والكاتب أيضًا توجد بينه وبين قرائه عملية جدلية، تأثير وتأثر، فالجمهور يعطى الكاتب هويته، والكاتب Writer وهو إذ يتوجه لقرائه إنما يحدد جمهوره على أساس نوعية ما يكتب، ومفهوم ما يدخله فى أدبه .. ومن هنا يتم عند "سارتر" التوحيد بين الموضوع والجمهور"[102] وذلك لأن موضوع الأدب عند سارتر إنما يقوم على أساس الإنسان فى العالم، وبذلك الجمهور – يصبح موضوعًا فى نفس الوقت.

فالعمل الأدبى إن لم يكن موجهًا إلى الآخرين – إلى الجمهور – فإنه بذلك يكون مجرد كلمات لا طائل من ورائها، والقارئ شرط ضرورى لوجود الكاتب وعملية الكتابة نفسها، "فليس صحيحًا أن يكتب الإنسان لنفسه، وإلا كان ذلك أروع فشل، وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه فمبلغ جهده، أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية

منورة بالنسبة للعمل الفنى"[103] وعملية الكتابة تتطلب عملية القراءة - على حد قول "سارتر" والعمل الأدبى دعوة من الكاتب إلى القارئ، من حرية الكاتب إلى حرية القارئ، ولكن إذا سأل سائل وإلام تلك الدعوة من الكاتب؟ فالإجابة ميسورة: بما أن لا سبيل إلى العثور فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره فى هذا المجال الفنى، لا فى نفس الكاتب "إذ ليس فيه سوى أنواع من التوجيه إدراكه" ولا فى تفكير الكاتب، إذ أن ذاتية الكاتب التى لا يستطيع أن يتجاوزها وحدودها ليست مبررًا للخروج منها إلى (الموضوعية)، إذن ظهور العمل الفنى حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه، وحيث أن الخلق الموجه بداية مطلقة، إذن هو من ثمرات حرية القارئ فى أصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى. وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عونًا للكاتب على إنتاج عمله"[104]، ويجب أن نفرق بين الدعوة التى تتوجه بها الكتابة أو الكاتب إلى حرية الجمهور (أو الإنسان) وبين ما تقوم به الآلات التى تخدم هذه الحرية، فالكتاب لا يخدم الحرية، ولكنه يستثيرها للعمل ويفجر طاقاتها الكامنة فيها، وهنا يتم التكامل بين الكاتب والقارئ.

والعمل الفنى لا وجود له إلا حين النظر إليه، عكس ما رآه كانت Kant من أن "العمل الفنى يوجد أولاً ثم ينظر إليه"[105] فوجود الجمهور عنصر جوهرى وأولى فى وجود العمل الفنى، ونحن نلاحظ أن "سارتر" حين يتحدث عن الكاتب فإنما يتحدث دائمًا عن "الناثر" ويترك أمر الشعر، فهو يفرق بين الشعر والفنون من جهة وبين النثر من جهة أخرى من حيث وظيفتها الاجتماعية، وقد أناط بالناثر كل الوظيفة وأعفى منها الشعر والفنون الأخرى، وبذلك فهو يرى أن دور القارئ فى الشعر "دور كشاف. إننى أرى أن المشروع الشعرى لا يفترض التواصل بالدرجة ذاتها.

دأن القارئ فى ميدان الشعر هو فى الجوهر والأساس، شاهدى كيما يجعلنى أعوم وأبحس من بين تلك المعانى"[١٠٦].

ويرى أن "فى الشعر نرجسية عميقة، لكن الطريق إليها بالطبع الآخر. أما فى النثر على العكس، فهناك نرجسية لكن تتسلط عليها الحاجة إلى التواصل. إنها نرجسية على درجة أعلى من التوسط، أى متجاوزة باتجاه اللقاء مع الآخر الذى ستولد لديه بالأصل نرجسية"[١٠٧].

إن القارئ الذى يتوجه إليه "سارتر" إذن والذى يشغل نفسه به هو قارئ النثر، لا قارئ الشعر، السلبى الذى لا يعتد بوجوده.

وهذا الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب، فى عصرنا الحديث، ينقسم إلى جمهور فعلى هو الجمهور الذى يقرأ الكاتب ويوجهه، وجمهور إمكانى، يمكن أن يقرأ أو يؤثر. ويتساءل "سارتر" بهذا الصدد "أى صنوف الناس التى لا تقرؤنا يمكن أن تقرؤنا"؟ ويقسم الناس إلى منتمين إلى "مذهب الفكر المسيحى"، أو إلى مذهب "ستالين" الفكرى على أساس الحزب الذى اتخذوه لهم حزبا، وآخرون منهم مترددون، وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائما، السريعة بضلالها إلى اتباع دعاة الاضطراب من الفاشيين ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالبا من أجلها[١٠٨] سوى منشورات الدعاية، على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها، وهناك أيضا من هم أبعد منالا، ومن الصعب علينا تمييزهم، وأصعب منه أن نؤثر فيهم، وهم هذه الشراذم الشعبية التى لم تنضم إلى الشيوعية، أو التى تنفصل عنها وتستهدف لخطر الوقوع فى عدم الاكتراث، استسلاما منها، أو فى سخط لا تتضح صورته، ولا شئ فيما عدا ذلك: الفلاحون قلما

يقرءون - على أنهم يقرءون أكثر قليلاً مما كانوا عام ١٩١٤ - وأما طبقة العمال فهي خلف الرتاج"(١٠٩).

إن الجمهور الإمكاني إذن ليس في الفلاحين الذين لا يقرءون، ولا في العمال الذين استولى عليهم الحزب الشيوعي الستاليني، ولكنه - فيما يرى "سارتر"- في البرجوازية الصغيرة والتي لم يكتب أحد من أجلها، وإنما كتبوا لاصطيادها.

ونحن نرى أن "سارتر" يواجه الحزب الشيوعي الستاليني النزعة بصراحة حين يقْرن بينه وبين البرجوازية، ويرى أن الاختيار يصبح محالاً حين يكون علينا أن نختار بين الحزب الشيوعي، وبين البرجوازية "إنه ليس لنا الحق في أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها، ولا أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية"(١١٠).

فالحزب الشيوعي الذي أقام سورًا حديديًا حول الطبقة العاملة - كما يرى "سارتر" يمنع الكتاب من الوصول إليها إلا من خلاله، وهو الذي يريد أن يحطّم حرية الكاتب ويحد من طاقاته الإبداعية، وبذا يكون الاختيار مرًا أو محالاً بين البرجوازية طبقة الاضطهاد، وبين الحزب بسوره الحديدي. وبذلك تتحول وضعية الكتاب - أمثال "سارتر" إلى برجوازيين في قطيعة مع طبقتهم، وباقين على التقاليد البرجوازية في نفس الوقت، يفصلهم عن العمال ستار حديدي، ولكنهم متخلصون من الارستقراطية. إن الكتاب لا يخدمون بذلك أحدًا وهم معلقون في الهواء(١١١).

والجدير بالذكر هنا في دعوة "سارتر"، هو التوجه للكتابة (من أجل) البرجوازية الصغيرة، فقد كان معروفًا أن هناك كتابًا - رغم انتمائهم إلى البرجوازية أو إلى الفكر الثوري - كتبوا كبرجوازيين صغار، بمعنى كانت في كتاباتهم - على حد تعبير الماركسية - اتجاهات برجوازية صغيرة (أي تحبذ الملكية، وتنأى عن الحسم

الثوري، وتقع في التردد، والتلقائية .. إلخ)، ولكن أن يكتب الكتّاب (من أجل البرجوازية الصغيرة – تلك الطبقة - ولا طبقة، على حد تعبير "ماركس") المعلقة بين البرجوازية الكبيرة المسيطرة والمالكة لأدوات الإنتاج، وبين البروليتاريا الطبقة الثورية، البرجوازية الصغيرة التي لا مستقبل لها، ولا يمكن أن تكون أساسًا لسلطة، مضافًا إلى ذلك كل ردود "كارل ماركس" على "بردون" – منظر البرجوازية الصغيرة في رأيه – في كتابه "بؤس الفلسفة"، أن يكتب من أجل هذه (البرجوازية الصغيرة) ذلك هو الجديد والطريف الذي دعا إليه "سارتر" وهو في نفس الوقت الذي عرضه إلى انتقادات عنيفة من "الماركسيين الأرثوذكسيين – أو المدرسيين – على حد تعبير سارتر" داخل الحزب الشيوعي الفرنسي أو في أحزاب شيوعية أخرى، ووصفوه بأنه (مفكر برجوازي صغير) وبأن "وجوديته" أيديولوجية برجوازية صغيرة – بكل ما تحمل الماركسية من تاريخ لهذه الكلمة ومعنى – وذلك على سبيل التهكم.

ولعل في خطاب "ماوتسي تونج" في مؤتمر ١٩٤٢ – والذي سبق ما كتبه "سارتر" بعدة سنوات – ردًا جازمًا – حيث قال:

"إن أدبنا وفننا هما للمجاميع الأربعة من الناس التي تكون الجماهير العريضة، ومن بينها جميعًا ينفرد بالأهمية الأولى العمال والفلاحون والجنود، وقد يكون للبرجوازية الصغيرة مستوى ثقافي أعلى من الآخرين، ولكنها أضعف المجاميع في العدد والأساس الثوري، ولهذا فإن أدبنا وفننا الثوريين يوجهان أولاً إلى العمال والفلاحين والجنود وبالدرجة الثانية فقط للبرجوازية الصغيرة، وعكس ذلك غير صحيح[١١٢].

وهنا يضع "ماوتسي تونج" - على عكس "سارتر" - العمال أولاً لأن هؤلاء العمال إما أنهم ينتظمون في الحزب الشيوعي، أو هم الطبقة التي يمثلها الحزب -

على الأقل - ثم الفلاحين، وهذه الطبقة - رغم أن الماركسية رأت أنها غير ثورية، إلا أنها تعتبر حليفًا للثوريين، وبذلك يرى "ماوتسى تونج" أنها أساسية، وهو يهدف هنا إلى نقل الوعى إليها، عكس ما يريده "سارتر" فهى طبقة (غير قارئة) وبالتالى غير مؤثرة فى الكاتب أما البرجوازية الصغيرة فهى ليست على تلك الدرجة من الأهمية بالنسبة لـ "ماوتسى تونج" بل هى فى آخر درجات الاهتمام، وهو يركز على أن الأدب والفن "يخلقان لشعب، ويجب أن ينتفع بهما الشعب"[113] بل ويرى أنه لابد من الكتابة وفق مستويات الشعب، وبدءاً من وعيهم، وهو عكس "سارتر" الذى يرفض الهبوط بمستوى الأدب وإلا كان الكاتب أشبه بمن يرمون أنفسهم فى الماء خشية أن يبتلوا من المطر[114]، بينما يرى "ماوتسى تونج" أن الأدب خادم للشعب، ويرى ضرورة مخاطبة الكتّاب للمستويات الدنيا من الشعب وخدمة العمال والفلاحين[115]، ولكن إذا كان "ماو" قد رأى ذلك - فإن "ارنست فيشر" المفكر الماركسى أيضًا - يرى غير ذلك فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة[116]، وليس مطلوبًا مخاطبة العفوية لدى القارئ أو المتذوق وإنما تنويره، وتغييره، ولا يمكن القضاء بمرسوم على أسباب التقهقر والعجز، وإنما يجب أن يتصدى الفن الاشتراكى لمهمة البناء، وإعادة وحدة الإنسان والقضاء على أعراض الغربة التى يعانى منها، ويتفق - "فيشر" مع "سارتر" حين يقول: "وليس من العسير أن نفهم لماذا يتشبث كثير من الفنانين الاشتراكيين بالأساليب القديمة خلال فترات التحول الصعبة إذ أن المجتمع الاشتراكى نفسه، وهو الذى يتمثل جوهره فى الحيرة يحتاج قدرًا من الاتجاهات المحافظة وذلك على الأقل حتى يصلب عود الاتجاهات الجديدة فى الكفاح ضد الاتجاهات المحافظة غير أن الفنانين الأصلاء

هم الذين يخلقون الأساليب الجديدة الفنانون أمثال "ماياكوفسكى" و"أزنشتين" و"برخت" و"ايزلر"، وهؤلاء هم الذين سيعيش إنتاجهم فى المستقبل"(١١٧).

تعقيــب

لقد كان موضوع (العلاقة بين الفن والأدب، وبين المجتمع والجمهور) موضوع جدل بين "سارتر" والماركسيين فى العديد من النقاط، وإذا كنا قد فصلنا ذلك خلال هذا الفصل - فإننا نود أن نؤكد على بعض الملاحظات التى استخلصناها من ثنايا المناقشة:

أولاً **- لقد لاحظنا أن الماركسيين تتعدد آراؤهم بعدد أشخاصهم، وتختلف بطبيعة اقترابهم أو ابتعادهم من (الستالينية - والزدانوفية) والاتجاهات الرسمية للأحزاب، أو مسئولياتهم السياسية، وقد كان الماركسيون السوفيت وممثلوا الأحزاب الرسمية (الحزب الشيوعى الفرنسى - الصينى "ماو") يتخذون الموقف الميكانيكى أو المحافظ - على حد قول "سارتر"، و"فيشر" أيضًا، بينما "جارودى" المفصول من الحزب، والماركسى "ارنست فيشر"، و"بريخت" وجميعهم تعرضوا لانتقادات من الماركسيين الرسميين كانوا يتخذون مواقف أكثر ديناميكية، وأرحب فى فهمها لروح العصر، وقد كاد يكون "سارتر" متفقًا إلى أبعد حد مع هذه الآراء فى إطارها العام.**

ثانيًا **- إننا نرى أن "سارتر" لا يفرط فى "الحرية" - حتى أنه يجعل الكاتب مرادفًا لها - وهو بذلك يصطدم مع البرجوازية تارة - ومع الحزب الشيوعى والماركسيين المدرسيين بفهمهم المغلوط لها والمحافظ تارة أخرى، ولكنه يلتقى مع الفهم الواعى لدى عدد من الماركسيين خارج الاتحاد السوفيتى،**

أو من الرواد الأوائل للماركسية - على سبيل المثال - "بليخانوف"، ومؤسس الماركسية "ماركس".

وثالثًا - رغم أن عددًا من الماركسيين - "ماوتسى تونج" - على سبيل المثال "وآفانا سيف"، و"ميتشنكو" من السوفيت يجعلون الأدب خادمًا للشعب والحزب - ويصلون إلى القول بتبسيط الأدب (أو بمعنى أصح هبوطه) ليلائم الجمهور، فإن "سارتر" يرفض هذا المفهوم، ويؤكد على طليعية الأدب، وجذبه للجمهور وعدم خضوعه للعفوية والتلقائية التى تصل به إلى التسطيح والهبوط.

ورابعًا - فإن "سارتر" الذى يرفض البرجوازية - لم ينأ عن أن يكون منها - باعترافه-، و"سارتر" الذى يقف مع التغيير الاجتماعى والثورة وطليعية الأدب، لم يفلت من إدانة الماركسيين المدرسيين والرسميين، وبذلك كان وضعه معلقًا - على حد تعبيره - بين البرجوازية التى يرفضها وهو منها، وبين العمال الذين يرغب فى مخاطبتهم، ولكن السور الحديدى الذى سيجه الحزب الشيوعى حول هذه الطبقة يمنعه من الوصول إليها. وبذلك اندفع إلى - ما يمكن أن نطلق عليه الطريق البديل - أو ما أسمته "إيريس موردخ" الطريق الثالث - وهو الاتجاه إلى البرجوازية الصغيرة - للكتابة من أجلها - وقد جرّت عليه هذه الكلمات - الكثير من انتقادات الماركسيين.

هذا هو إذن موقف "سارتر" الشائك، والذى يتداخل مع البرجوازية - والبروليتاريا - والبرجوازية الصغيرة - أو هو الموقف الحائر على حد قوله بين الحزب الشيوعى الستالينى، وبين المذهب المسيحى[١١٨]، والاختيار هنا مر، وقد سجل "سارتر" فى كتاباته طبيعة هذا التناقض الحاد.

هوامش الفصل الثالث

1- Plekhanov, G.: Art and Social Life, Translated by: A. Fineberg, Progress Publishers, Moscow2nd Printing, 1974, P. 4.

٢- إبراهيم، زكريا: الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣، ص١٠.

٣- المصدر السابق، ص١٤.

٤- المصدر السابق، ص١٠.

٥- فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة، يحيى هويدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص١٤.

٦- بليخانوف ج.: قضايا أساسية في الماركسية، عن بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار العودة، بيروت، ص٤٥.

٧- المصدر السابق، نفس الصفحة.

٨- بليخانوف ج.: تطور النظرة الواحدية للتاريخ، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٧٦.

9- Guyau, G.M: L'Art au Pointde vue Sociologique, Aclan, onzième edition, Paris, 1920, PP. 3-21.

عن: إبراهيم، زكريا: مشكلات فلسفية (٣) مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص١٢٨.

١٠- جويو، ج.م: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ، ص٩٢.

١١- تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٢، ص١٢٣.

١٢- جارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، تقديم لويس آراجون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨م، ص١٩.

١٣- من الجدير بالذكر أن سارتر يفرق بين النثر، وبين الشعر، والفنون الأخرى، وسوف نناقش هذا في الفصل القادم.

١٤- سارتر، جان بول: دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشي، الطبعة الأولى، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٣، ص٧٩.

١٥- سارتر، ج.ب: ما الأدب، ترجمة، محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مايو ١٩٧١، ص٢٢.

١٦- لوكاتش، ج.: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص٩٧.

١٧- سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص٦٦، ٦٧، ٦٨، ٧١.

١٨- ماركس، كارل: مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي من كتاب مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي ص٢٦٧ عن جان فيرفيل: الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة، عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، والكتاب نشر تحت عنوان (كارل ماركس - الأدب والفن في الاشتراكية)، القاهرة، ١٩٧٧، ص٦٧.

١٩- فيريفيل، ج.: الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ، ص٦٦.

٢٠- ماركس، إنجلز: الأيديولوجية الألمانية، الأعمال، المجموعة الفرنسية، ص١٧، عن جان فيريفيل، الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مصدر سابق، ص٥٩.

٢١- ماركس، كارل؛ إنجلز، ف.: الأعمال المختارة، المجلد الأول، موسكو ١٩٠٥، ص٢٧٢، عن ج. بليخانوف، تطور النظرة الواحدية للتاريخ، مصدر سابق، ص١٦٠.

22- Avanasyev, V.: Marxist Philosophy, Translated by: Leo Lempert, Progress Publishers,Moscow,3rd ed., 1968, p. 197.

23- Ibid:P. 197.

٢٤- فيريفيل، ج.: الأدب والفن في الاشتراكية: ترجمة عبد المنعم الحفني، مصدر سابق، ص٦٧.

٢٥- إنجلز، ف.: رسالة إلى "جوزيف بلوخ"، ٢١ سبتمبر ١٩٨٠، عن ج. بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، مصدر سابق، ص٢٤.

٢٦- راجع، لوفافر، هنري: في علم الجمال، ترجمة محمد عياني، دار المعجم العربي، بيروت، ١٩٥٤، ص٥٤.

27- Avanasyev, V.: Op. cit; P. 199.

28- Ibid.: P. 199.

٢٩- لوفافر، هنري: في علم الجمال، مصدر سابق، ص ص٤٣، ٤٤.

٣٠- راجع: فيرفيل، ج.: الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة عبد المنعم الحفني، مصدر سابق، ص٦١.

٣١- تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، مصدر سابق، ص١٦٤.

٣٢- بوليتزر، ج.: المادية والمثالية في الفلسفة، ترجمة وتعليق إسماعيل المهدوي، مطابع دار الكاتب العربي بمصر، ١٩٥٧، ص١٤٩.

٣٣- بليخانوف ج.: تطور النظرة الواحدية للتاريخ، مصدر سابق، ص٢٠٣.

٣٤- ستالين، ج.: المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، دار دمشق للطباعة والنشر (دمشق)، دار ابن سينا (بيروت)، بدون تاريخ، ص٦١.

٣٥- المصدر السابق، ص٦١.

٣٦- بليخانوف ج : تطور النظرة الواحدية للتاريخ، مصدر سابق، ص١٥٣.

٣٧- فيريفيل، ج.: الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، مصدر سابق، ص٦١.

٣٨- لوفافر، هنري: في علم الجمال، مصدر سابق، ص١٠٠.

٣٩- فيريفيل: ج.: الأدب والفن في ضوء الواقعية، مصدر سابق، ص٦٨.

٤٠- إنجلز، ف.: رسائل - فى "دراسات فلسفية"، المنشورات الاجتماعية، ١٩٥١، باريس، ص١٣٣، عن "هنرى لوفافر"، فى علم الجمال، مصدر سابق، ص٥٢.

٤١- إنجلز، ف.: قول أورده جدانوف فى مؤلفه "عن الأدب والفلسفة والموسيقى" راجع أيضًا فوجيرون "مجلة Art de France ص٢٧-٢٨)، ص٦٤، عن "هنرى لوفافر"، مصدر سابق، ص٥٣.

42- Marx, Engles: Sur La Litterature et L'art, Paris, 1954.

عن: فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص٦٨.

٤٣- بليخانوف، ج.: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى، دار العودة، بيروت، ص٨٦.

44- Tain, E.: Philosophie d'art Paris, 1893, p. 10.

عن: بليخانوف، ج.: الفن والتصور المادى للتاريخ مصدر سابق، ص٨٦.

45- Avanasyev V.: Marxist Philosophy Op. cit., P.349.

46- Plekhanov, G.: Art and Social life, trad. By A. Fineberg, Progress. Publishers., Moscov 2nd Printing, 1964, P. 349.

٤٧- ماركس، كارل: مقدمة مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى، عن جوزيف ستالين: المادية الديالكتيكية، المادية التاريخية، مصدر سابق، ص١٠٦.

48- Grovese & Moore: An Introduction To Sociology, N.Y. 1941, PP. 345, 369.

عن: عزت، عبد العزيز: الفن وعلم الاجتماع الجمالى، مطبعة كوستا تسوماس وشركاه، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨، ص٣٢.

49- Durkheim, E: De la division dutravil Locial, Paris 1902, P. 448 & Groose: the beginning of the art New York, 1864, P.51.

عن: عزت، عبد العزيز: مصدر سابق، ص٣٦.

٥٠- سارتر، ج. ب.: حديث مع مجلة New Lefty "اليسار الجديد" أعيد نشره في "نونوفيل أوبسرفاتور" ٢٦ كانون الثاني ١٩٧٠، عن "جان بول سارتر"، دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشي، مصدر سابق، ص٢٧٥.

٥١- سارتر، ج.ب: ما هو الأدب، مصدر سابق، ص ص١٣٢، ١٣٣.

52- Plekhanov, G: Art and Social Life, Op. cit., P. 18.

٥٣- ماوتسي تونج: مشاكل الأدب والفن، ترجمة كمال عبد الحليم، دار الفكر، القاهرة، فبراير ١٩٥٦، ص٥٥.

مترجم عن طبعة دار الشعب للنشر، بومباي، الهند، نص محاضرة في مؤتمر Conference لمناقشة الأدب والفن من أجل التحرر الوطني في الصين (٢ مايو ١٩٤٢ – ٢٣ مايو ١٩٤٢) في بنيان.

٥٤- سارتر، ج.ب.: (الأدب الملتزم)، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، فبراير ١٩٦٥، ص ص٤٤، ٤٥.

55- Thody, P.: Jean Paul Sartre, A Literaure and Political Study, Hamish Hamiton 1st Published London 1964, P. 165.

٥٦- فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص٦٦.

٥٧- يقصد "رينيه ليبوفيز" والذي يقدم دراسة لكتابه (الفنان ووعيه) الصادر في باريس ١٩٥٠.

٥٨- سارتر، جان بول: من مقال بعنوان "الفنان ووعيه" وهو نقد للكتاب المذكور في الملاحظة السابقة عن جمهورية الصمت، سلسلة مواقف جـ٣، (طبعة دار الآداب)، بيروت ١٩٦٥، ص٩٦.

٥٩- فيشر، ارنست ضرورة الفن، مصدر سابق، ص٦٢.

٦٠- سارتر، جان بول: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص١٣١، ١٣٢.

٦١- المصدر السابق، ص١٣٨.

٦٢- فيشر، ارنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص٦٨.

٦٣- كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص٤٣.

64- Plekhanov, G.: Art and Social Life, Op. cit., P. 43.

٦٥- ديفوار، سيمون: واقع الفكر اليميني، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٣، ص١٢٥.

٦٦- سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص١٣٤.

67- Plekhanov, G.: Art and Social Life, Op. cit., p. 80.

68- Avanasyev V.: Marxist Philosophy, Op. cit., P. 349.

69- Ibid., P. 350.

٧٠- فيريفيل، ج.: الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، مصدر سابق، ص١٧٦.

٧١- عن: فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مصدر سابق، ص٨٢.

٧٢- سارتر، ج.ب: مواقف (٣) جمهورية الصمت، (نشر دار الآداب الطبعة العربية)، مصدر سابق، ص٩٦.

٧٣- جارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، مصدر سابق، ص ص١٠٠، ١٠١.

٧٤- موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص٣٠.

٧٥- سارتر، ج.ب.: جمهورية الصمت - مصدر سابق - ص١٠٢.

٧٦- راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب.

٧٧- البيريس، ر.م.: سارتر والوجودية، ترجمة، سهيل إدريس، تقديم د. عبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، ص١٥٦.

٧٨- موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص٨٦.

٧٩- عن: فضل، صلاح: الواقعية ومنهج الإبداع الأدبي، مصدر سابق، ص٩٦.

٨٠- الحفني، عبد المنعم: جان بول سارتر، الحياة، الفلسفة، الأدب، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣، ص٢٩.

81- Thody, Philip: Jean Paul Sartre, Literary and Political Study, Op. cit., P. 163.

٨٢- سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص١٩.

٨٣- سارتر: مقدمة الأزمنة الحديثة، (الأدب الملتزم) مصدر سابق، ص١٢.

٨٤- المصدر السابق، ص١٢.

(X) Domiskusstv No. I, Pertograd, 1921, P. 44.

(XX) Bely, A. "Omalonkom Choleveke cheeveke velikem" (The small man and the great man) Zapiski Mechtateie No.5, Petrograd,1922, P. 121, see: Foot Note (85).

85- Metchenko, A.: The Basic Priniciples of Soveit Literature tr. by: Keta Cook in Problems of Modern Aesthetics, Collection of articles, Progress Publishers, Moscow, 1st printing, 1969, p. 22.

86- Ibid.: P. 28.

٨٧- عن موردخ، إيريس، سارتر المكر الفلكي الرومانسي، ص٣٦.

88- Thody, P.: Jean Paul Sartre, Literary and Political Study, Op. cit., PP. 163, 164.

٨٩- سارتر، ج.ب.: دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص٨١.

٩٠- ففي نظر أميل دوركيم، كما في نظر "جروس"، يخلق الفن من نظارته والمعجبين به وحدة اجتماعية متماسكة، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس في الهيئات والمجتمعات، راجع: عزت، عبد العزيز: الفن وعلم الاجتماعي الجمالي، مطبعة كوستاوماس وشركاه، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨، ص٣٦.

٩١- فيشر، إرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص١١.

٩٢- المصدر السابق، ص١٢.

٩٣- المصدر السابق، ص١٧.

٩٤- المصدر السابق، ص١٧.

95- Thody, P.: Jean Paul Sartre, Op. cit., P. 163.

٩٦- مقتطف من بيان المؤتمر الأول للكتاب السوفيت ١٩٣٤، على لسان "زدانوف" عن "فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، مصدر سابق، ص٨٣".

٩٧- سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص٤٥.

٩٨- المصدر السابق، ص٩٤.

٩٩- (يشير هنا إلى وجهة نظره تين فى تأثير البيئة على الكاتب فى كتابه (فلسفة الفن).

١٠٠- المصدر السابق، ص٩١.

١٠١- موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلى الرومانسى، مصدر سابق، ص٦٨.

١٠٢- مجاهد، مجاهد عبد المنعم: علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٠٨.

١٠٣- سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص٥٠.

١٠٤- سارتر: المصدر السابق، ص٥٥، ٥٦.

١٠٥- المصدر السابق، ص٥٨.

١٠٦- سارتر: من حديث لمجلة "علم الجمال" مقابلة أجراها "بيير فيرستراشن" فبراير ١٩٦٥، عن كتاب سارتر: "دفاع عن المثقفين"، مصدر سابق، ص٢٣٣.

١٠٧- المصدر السابق، نفس الصفحة.

١٠٨- ملاحظة لسارتر، استثنى محاولة "بريفو" ومعاصريه المخففة، ما الأدب؟، مصدر سابق، ص٣٤٩.

١٠٩- سارتر، ما الأدب، مصدر سابق، ص٢٩٨.

١١٠- المصدر السابق، ص٢٩٦.

١١١- المصدر السابق، ص ص٢٩٦، ٢٩٧.

١١٢- ماوتسي تونج: مشاكل الأدب والفن، مصدر سابق، ص٢٣.

١١٣- المصدر السابق، ص٣٦.

١١٤- سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص٢٩٩.

١١٥- ماوتسي تونج: مصدر سابق، ص٣٦.

١١٦- فيشر، ارنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص٢٧٦.

١١٧- المصدر السابق، ص٢٧٨.

١١٨- نعني به كما يرى سارتر المذهب المسيحي الممثل للبرجوازية، فمما هو جدير بالذكر أن لسارتر قطيعة مع المسيحية بحكم فلسفته الإلحادية.



الفصل الرابع

مشكـلة الالـــتزام



الفصل الرابع

ويشـــمل :

أولا - سارتر والالتزام

(١) الشعر والفنون والالتزام.

أ- الفرق بين الشعر والنثر.

ب- عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، عدا النثر.

(٢) الكاتب والالتزام.

أ- معنى التزام.

ب- معيار الالتزام.

جـ - نقد الاتجاهات غير الملتزمة.

ثانياً - الماركسية والالتزام :

(أ) معنى ومعيار الالتزام.

(ب) الالتزام والشعر.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة.

ثالثاً - العلاقة بين موقف "سارتر" والاتجاهات الماركسية :

(أ) معنى الالتزام ومعياره.

(ب) الالتزام والشعر والفنون المختلفة.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة.



أولا – سارتر والالتزام [1]

كان "سارتر" قبل الحرب العالمية الثانية يبدو ككاتب متمرد على المواضعات السائدة وعلى المألوف من الأمور ، وكانت محاولاته المبكرة تتحرك في نطاق يقوم أغلبه على المجانية والفردية ، ولكن بعد الحرب ، سجل "سارتر" تطوراً في اتجاه الجماعية ، والمسئولية، تجلى في طرحه لمفهوم الالتزام "- "Commitment Engagement" ولكن جاءت رؤيته لهذا المفهوم ، أيضاً ، ذات طبيعة خاصة ، إذ رأى أن الكاتب The writer هو وحده الذي يخضع لمبدأ الالتزام دون الشعراء ، وسائر الفنانين من رسامين أو موسيقيين وغيرهم.

(1) الشعر والفنون ، والالتزام

كان "أفلاطون" أول من هاجم الشعراء من الفلاسفة فأخرجهم من جمهوريته[2] فارضاً وجهة نظره الفلسفية على الفن والشعر ، والتي كانت بالغة الأثر على العصور التالية له.

ولكن هذا لم يمنع ، في العصر الحاضر ، على الأقل ، من أن توجد وجهات نظر لفلاسفة وأدباء تُعلي من مكانة الشعر ، فقد جعله ، الفيلسوف الوجودي "مارتن

هيدجر" تأسيساً للوجود ، وأيده الدكتور عبد الرحمن بدوى" عندما قال بأن الشعر يمثل الإبداع فى عالم الإمكان. وأن كلمة شعر جاءت من الكلمة اليونانية ποιησις من الفعل ποιειν ، يخلق "أى أن الشاعر "خالق" أو "مبدع" والفارق بين كلمة الله وكلمة الشاعر هو أن كلمة الله عقلية "نوئيتا" νοητα فى "النوس" νους بينما كلمة الشاعر انفعالية.[٣]

وقد رأى "سان جون بيرس" أن الشعر يشكل طراز حياة ، وحياة كاملة ، فقد كان الشاعر موجوداً منذ الأزل وسيظل حتى النهاية ، والشعر إن لم يكن المطلق الحقيقى فهو أقرب ما يكون إليه ، والواقع يكشف نفسه ذاتها فى القصيدة.[٤]

وقد قال الشاعر الصينى "لوتشى" : "نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجوداً ، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى ، إننا نأسر المساحات التى لا حدّ لها فى قدم مربع من الورق ونسكب طوفاناً من القلب الصغير بقدر بوصة"[٥]

ولكن رغم هذا الإعلاء لمكانة الشاعر ، فإن "سارتر" فى فلسفته الالتزامية قد أعفى الشعر من الالتزام ، وكذلك الفنون المختلفة – عدا النثر – فهو وقد أخذ عن "هيدجر" المنهج "الفينومينولوجى" مطبقاً على الوجود ، فإنه يخالفه تماماً فى رأيه فى الشعر.

والجدير بالذكر ، أن "سارتر" قد بنى تصوره عن الشعر من خلال تفرقته بين النثر وبين الشعر ، فترى ما هى الفروق التى أساسها بنى تصوره ؟

(أ) الفرق بين الشعر والنثر

الشعر والنثر ، كلاهما ينهض على أساس الكلمات ، فما هى الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟ "ربما يكون فى وسعنا أن نشرح كتابة النثر Prose على أساس أنها

استعمال للغة في أشد حالات التعبير نقاءً ، بينما في الشعر فإن التعبير الانفعالى لا يكون محدداً"[٦].

فالحالة الشعرية تجعل التعبير عنها لا يتطلب الوصول إلى معان محددة أو الإخبار بمدلولات معينة ، فالكلمة الشعرية تمتلك قدرة على الإيحاء ، وظلالها أكثر اتساعاً "والشاعر لا يختار الكلمات لأنها صحيحة لغوياً فحسب ، بل يختارها لأنها الوسيلة لتوصيل ما يريد توصيله من حقيقة ، ولكن كيف تأتى له معرفة ذلك ؟

الناثر يعرف متى تكون الكلمة صحيحة ولكن الشاعر يعرف متى تعبر الكلمة عن الحقيقة" [٧] والشعراء حين يعبرون عن تجاربهم "فإنهم يصفون العمق على قيم الوجود ، فلا ينبئوننا بالواقع الذى يخبرنا به الفلاسفة ورجال العلم ، ولا النقاد ... فالذى نجده دائما هو الحدْس بالمستقبل ، وما هو متضمن ومتخير ، وهم فى ذلك يختلفون فى قصدهم عن الفلاسفة فى تعاملهم مع اللغة"[٨].

وقد كانت التفرقة بين الشعر والنثر من الموضوعات ذات الأهمية ، فكانت تفرقة "بول فاليرى paul valéry" ذات مغزى ، إذ رأى أن تلك العلاقة (بين النثر والشعر) : "تشبه صلة المشى بالرقص ، فالمشى له غاية محددة تتحكم فى إيقاع الخطو وتنظم شكل الخطو المتتابع الذى ينتهى بتمام الغاية منه ، أما الرقص فعلى العكس من ذلك بالرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التى تستخدم فى المشى له نظام حركات هى غاية فى ذاتها"[٩]

وإذا كان النقاد والشعراء والمفكرون قد فرقوا – كما أوضحنا – بين الشعر والنثر ، فإن "سارتر" قد جعل من تفرقته بين الشعر والنثر ، أساسا يرتكز عليه فى جعل الشعر غير ملتزم ، فقد كتب : "فالشعراء قوم ، يترفعون باللغة على أن تكون نفعية ، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا

إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه. وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى ، وعلى حد تعبير "هيجل Hegel" يبدو الاسم غير جوهرى ، فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر ، وقد قيل عنهم أنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ ، لأن يلزم ذلك أن يزجوا بأنفسهم فى ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليبحثوا فيها عن كلمات توضع فى تراكيب غريبة ، وذلك مثلا ككلمة (حصان) وكلمة (زبد) ليقال (حصان زبد) وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حدّ له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة ، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم، وفى الوقت نفسه يجتهد فى انتزاع هذه الدلالة منها"[10].

إن الاختلاف بين الشعر والنثر ينهض على علاقة كل من الشاعر والناثر باللغة، فالشعراء يخدمون اللغة ، بينما الناثرون يستخدمونها.

ومع أن "سارتر" قد ركز تفرقته بين نوعين من التعامل مع اللغة (لغة الشعر ، ولغة النثر) ، إلا أنه جعل النثر نوعين ، فلسفياً وأدبياً ، وهذا هو ما جعل Peter Caws يكتب : "بالنسبة لسارتر فإنه توجد ثلاثة أنماط من الكتابة . فى الجانب الأول يقع الشعر الذى يستخدم الكلمات كأشياء طبيعية ، وإن لم تكن طبيعية بشكل كامل.

... وفى الجانب الآخر يقف النثر Prose والذى تستخدم فيه الكلمات كرموز اصطلاحية وتبدو لذلك شفافة Transparent ، فالذى نسمعه أو نقرؤه هو مضمون ما يقال أو يكتب ولا توجد كلمات تخرج عن ذلك ، ولكن هناك نوعين من النثر . الأدبى Literary . والفلسفى Philosephical ، الأول مازال يتلون بما يشبه

الشيء الطبيعي للكلمة ، بينما الأخير هو الذي ينطبق عليه ذلك المبدأ في نقائه"[11].

والشاعر هو الذي يثرى اللغة بالألفاظ الجديدة ، والتراكيب اللغوية المبتدعة ويعطى الكلمة قدرة على الإيحاء ، ويجعلها تواكب التطور في المشاعر والأحاسيس . وما أزمة اللغة في القرن العشرين – على حد ما يرى "سارتر" – إلا أزمة شعرية . والكلمات بالنسبة للشاعر هي الأشياء ، أو بالأحرى : مركز الأشياء ، والشاعر كثيراً ما يجمع "هذه العوالم الصغيرة ، التي هي الكلمات ، شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ، يظن أنه يؤلف بذلك جُملا ، ولكن هذا ظاهر عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً ، فالكلمات بوصفها أشياء تنقسم لديه إلى مجموعات ، لتشابكها السحرى انسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتنافى وتشترك في صفات تكون وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء ، وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك في شيء مع ما يطلقون عليه عادة : شكل الجملة النحوى ، إذ أن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى ، بل إن تلك البنية قريبة الشبه من مشروع يتهيأ به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذي يتصور به "بيكاسو" في خياله قبل أن يمسّ ريشته ، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو ممثلا هزلياً"[12]

فالكلمات بالنسبة للشاعر ليست رموزاً دالة ولكنها أشياء . أشياء تنبض بالحياة لها تجسداتها ووجودها ، وهي تتشابك وتنسجم وتتنافر في آن ، والجملة لدى الشاعر أشبه ببناء فني أو تركيب يقفز إلى ذهن الشاعر ، له سماته الخاصة والتي لا سلطان لها على المعنى.

"فالجملة لدى الشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نفى واستثناء وفصل . وهو يجرد من هذه العلاقات معان مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة ، فتصير الجملة ذات صبغة اعتراضية دون النظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه ، وبهذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة – كما شرحنا – بين الكلمة الشعرية ومعناها ، فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته فى إبراز صورة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما فى مثل هذا الشعر الجميل :

يـــا للفصـــــول ! ولتـــمّ قصـــور !   مـــن لى بنفـــس غـــير ذات قصـــور

فليس هنـاك مسئول يوجه إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره ، ولا يسمح للاستفهام هنـا بجـواب ، أو بـالأحرى : فـى الاسـتفهام نفسـه الإجابة"[١٣].

فالكلمات لدى الشاعر كيانات طبيعية ، ومن العلاقـات الكائنة بين الكلمات تأتى المعانى المطلقة . "وفى هذه الحالة لا تفصل بين الكلمة ومعناها ، بل تصبح الكلمة والمعنى كياناً واحداً ، وفى هذه الحالة لا يعود هناك محمل لجمع الكلمات بحيث تكون أفكاراً . وإنما تقوم بين الكلمات علاقات أخرى مغايرة ، هى علاقات طبيعية شأنها شأن الكلمات ذاتها"[١٤] إن اللغة لدى الشاعر تمثل كياناً مستقلا ، وذلك عكس المتحدث أو الناثر اللذين يرميان من وراء الحديث أو الكتابة إلى الإفصاح عن معنى محدد.

فالشعر ، على هذا الأساس ، يكون التعامل معه ، على خلاف النثر ، فلا نرمى إلى الوصول إلى دلالات محددة من وراء القصيدة ، ولا نقـوم بتفتيت بنائها إلى

كلمات دالة وجمل معبرة عن معانى ، بل نتعامل مع القصيدة تعاملنا مع الشىء المجسد ، والعيانى والمحسوس لا مع فكرة مجردة ، أو مفهوم ، أو معنى.

فالشاعر - كما يرى "سارتر" - " يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس ، وكأنما وقد حل بعالمهم قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم، فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولا بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره : ألا وهى الكلمات فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى ذلك من المخلوقات"(١٥).

فإذا اختار الشاعر لفظاً ليدل به على شىء - فليس ضرورياً أن يقع اختياره على نفس الكلمات التى نختارها للدلالة على نفس الشىء ، ذلك أن الكلمات "التى تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط الأشياء ، تظهر فى عينيه هو فخاً لاصطياد حقيقة أبيّة المراس ، وموجز القول أن اللغة هى (مرآة) العالم . وبهذا يجرى لديه فى ذات الكلمة وفى استعمالها - تغيرات على نحو جديد - فجرس الكلمة وطولها ، وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ، ومظهرها فى نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حى به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه"(١٦).

ورأى "سارتر" هنا متأثر إلى حد كبير برأى ستيفن مالارميه "Stephane Mallermé" الذى كان يرى أن الشعر يصنع من الكلمات ، لا من الكلمات كتعبير عن الأفكار ، ولكن مما أسماه "مالارميه" (الكلمات نفسها) كأحداث حسية ، وباختصار الكلمات كالأصوات التى تحملها"(١٧).

وقد ردّ "جويد وموربورجو - تاجليابو -Guido Morpurgo- Tagliabue (١٨) التفرقة التى يفترضها "سارتر" بين الشعر والنثر إلى "مالارميه" مشيراً

إلى أنه افتراض يأخذ به عدد كبير من المنظرين مـن "كروتشة" إلى النقاد الجـدد . فالشعر فن ، أو نشاط تخيلـى مجـانى وراء الخير والشر الفن تخيلى والتخيلـى سلـب ونفى ، وأنه تعديم لمـا هـو واقعى . وإذن فهو يختلف عن عـالم النـثر ، عـالم الحريـة والمسئولية.

(ب) عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، عدا النثر

بعد أن فرق "سارتر" بين الشعر والنثر ، ووضع الشـعر مـع الفنـون ، فإنـه يؤكـد على عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، وإنما الذى يقع عليه الالتزام فقط هو النثر. فقد كتب "سارتر" فى "ما الأدب" :

"ونستطيع أن ندرك فى يسر حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزاميـا)، نعم قد يكون مبعـث القطعـة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسـها ، ولم لا يكـون مبعثـها كذلك الغضب والحنق الاجتماعى والحفيظة السياسية ؟ ولكـن كـل هـذه الدوافـع لا تتضح دلالتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف"[19].

وإذا كان الناثر مسئولا عن مجتمعه ، وعصـره وعـن الأحـداث التـى يعاصرهـا سواء كانت اجتماعية أو سياسية ، وإذا كان مندرجاً فى العالم ، فإننا ، على حـد قـول "سـارتر" - "لا نستطيع أن نـأخذ علـى الشاعر أنـه يتنكـر "بصفتـه شـاعراً ، لمسـئوليته كإنسان ، قد نأخذ عليه أنه ليس أكثر من شاعر ، أى عـدم إدراكـه لمسـئولياته كإنسـان أيضاً ، لكن لا نسـتطيع أن نـأخذ عليـه أنـه لم يشترك كشاعر فـى معركـة اجتماعيـة ، أو حركة إنشائية"[20].

وإذا كان الكاتب (أى الناثر) هو حرية تتوجه إلى حرية القـارئ ، لأن هـدف الناثر هو الحرية فإن الشعر فى رأى "سارتر" ليس هدفه الحرية . هدفه نفسه وليس لـه

هدف خارج ذاته[21] ، فالشاعر يعرض ما يواجهه من مشكلات من خلال رؤيته الذاتية، مواقفه في جوهرها نفسية ، ولا تخرج عن نطاق ذاته ، وبهذا يكون موقع الشاعر خارج العالم في العزلة.

وكما رفض "سارتر" أن يجعل الشعر ملتزماً ، كذلك كان شأن الفنون ، فالرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة ، "أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام[22] ، لأنه إذا كانت معاني ودلالات الشعر هي نفسها كلمات الشعر ، فكذلك "دلالة الألحان - إذا جاز أن نسميها دلالة - ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهي مغايرة للأفكار التي يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على السواء ، سم هذه الألحان ، إذا شئت ، مرحة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق أو دون كل ما تستطيع أن تقول عنها ، وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف ، التي ربما كانت أصلا لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة ألحان ، اعتراها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذي أثارها . ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء .[23] فكما أن الكلمة في الشعر تتحول إلى شيء thing يختلف عن الرمز الدال ، كما هو الحال في النثر ، فإن لحن الألم هو الألم نفسه بالإضافة إلى شيء آخر ، وليس مجرد دال ، أو رامز للألم ، ولذا لا جدوى من البحث عن المعاني التي يعبر عنها اللحن ، أو الصورة أو اللوحة ، لأن كلا منها قد استحال إلى كيان خاص "فالمعاني لا ترسم ، ولا توضع في ألحان"[24].

وتأسيساً على ذلك ، فإنه إذا كان من الحمق أن نطلب إلى الشاعر أن يكون ملتزماً فإن من الحمق أيضاً مطالبة الفنان التشكيلي ، أو الموسيقى بالالتزام - كما يرى "سارتر".

والآن يمكننا أن نتساءل : هل عملية الفن مجرد انتظار سلبي لانبثاق الصورة أو الإيقاع في أعماق اللاوعي ؟ وهل القصيدة أو الصورة حدث سري ينعزل عما سواه ؟

إن ميلاد القصيدة بالنسبة للشاعر - على حد ما يرى - "أرشيبالد وكليش - ليس حدثاً سرياً ولا يتضمن قطباً كهربائياً مغروزاً في حوامض الذات ، بل قطبين اثنين - الإنسان ، والعالم إزاءه" (٣٥) فليس بوسع الشاعر تجاهل العالم ، كما لا يمكن أن يتجاهل ذاته.

وإنه ليبدو أن "سارتر" يتعسف في موقفه من الشعر الذي يبنيه على أساس الفصل بين لغة العواطف ولغة العقل . وإننا نتساءل : هل يوجد هذا الفصل الحاد في الواقع بالفعل ؟ أم أن "سارتر" قد لوى عنق المسألة حتى يطوعها لأفكاره . وهل أقام "سارتر" وجهة نظره على استقراء للشعر ؟ أم أنه بنى نظريته على أساس أخلاقي نظري يبتعد كثيراً عن عالم الشعر ، والفن !!

إنه من الواضح أن لفلسفة "سارتر" اليد الطولى في التأثير على أفكاره - التي سردناها - في الأدب والفن ، فقد كانت كتاباته الأدبية بمثابة معالجة لأفكاره الفلسفية ذاتها (٣٦).

(٢) الكاتب والالتزام

إذا كان "سارتر" قد وضع حداً فاصلا بين الشعر والفنون المختلفة من جهة ، وبين النثر من جهة أخرى ، جاعلا من لغة النثر موقفا من مواقف العقل ، إذ تتجاوز

نظرتنا فى النثر الكلمات وتمضى نحو الشىء المقصود . فالكلمة أداة لنقل الفكرة ، ونحن ننساها بمجرد أداء مهمتها ، فلغة النثر فى جوهرها نفعية.[٢٧]

فقد اتخذ "سارتر" ذلك أساساً ارتكز عليه فى جعل النثر ملتزماً دون سائر سائر الفنون ، فكاتب النثر هو الذى يملك موضوعاً وحيداً هو الحرية ، الكتابة عبارة عن دعوة موجهة من حرية الكاتب إلى حرية القارئ ، والكتابة مسئولية ، ولذا فإننا نجد "سارتر" يكتب فى "ما الأدب؟".

"لنكتب أولا لنقول شيئاً للأحياء ، ولا يضير ألا يبقى لأحفادنا الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة إلا الإعجاب بأسلوبنا ولكن لا يحسن بنا أن نتوخى الأسلوب لذاته ، إن المسئولية والصدق يأتيان أولا ، والأسلوب والجمالية فى المحل الثانى". [٢٨] فالهرب من العصر والواقع الاجتماعى سواء اتخذ الشكلية Formism أو الأسلوبية Stylism إنما يمثل - فى رأى "سارتر" - خيانة من الكاتب لقضيته ، قضية الأدب ، وتفقد على أثر ذلك الكتابة قيمتها ، وفحواها ، بل ويكف الأدب عن أن يكون أدباً . فالأثر الأدبى مطالب بأن يكون مسئولا عن العصر بكامله - أى عن وضع المؤلف فى العالم الاجتماعى وانطلاقا من هذا الاندراج المتفرد - عن العالم بأسره وذلك بقدره ما إن هذا الاندراج يجعل المؤلف - كما فى كل إنسان - كائناً موضوعاً موضع تساؤل عينياً وفى كينونته بالذات كائناً ليس يعيش اندراجه فى شكل استلاب وتشيؤ وكبت" [٢٩] ، بل يكون مسئولا مسئولية كاملة ، وفى حالة واعية دائماً، وحاضراً ومندرجاً فى العالم ، وهذا هو ما يشكل الأساس الذى يقوم عليه الالتزام عند "سارتر".

فما هو هذا الالتزام ؟

(أ) معنى الالتزام :

لقد رأى "فيليب تودى" أن الهدف النهائى للفن - عند "سارتر" - هو إصلاح هذا العالم بتصويره كما هو ، ولكن كما لو كان منبعاً للحرية الإنسانية ، بكلمات أخرى ، إن هدف الأدب ، هو أن يفعل ما أراد "روكنتان" Roquentin أن يفعله بعد سماعه (بعض هذه الأيام Some of these days) : قهر صدفية العالم بجعله حاضراً كما تبغى ذلك إرادة الإنسان".[30]

إذا كان هدف الأدب هو قهر صدفية العالم ، أو نفى العنصر الطارئ فيه ، فإن هدف ومعنى الالتزام يتحددان كما رأى "سارتر" كما يأتى :

"يرمى التزام الكاتب إلى إيصال ما لا يمكن إيصاله (الكينونة – فى – العالم المعيش) مستغلاً القدرة التى تنطوى عليها اللغة المشتركة الشائعة من اللاإعلام ، كما يهدف إلى البقاء على التوتر بين الكل والجزء ، بين الكلية والتكليل ، بين العالم والكينونة – فى – العالم ، على اعتبار أن هذا التوتر هو معنى عمله ، والكاتب يُواجه فى مهنته بالذات ويصارع التناقض بين الخصوصية والعام".[31]

والكاتب الملتزم ، خارج الأثر الأدبى ، وداخله فى نفس الوقت أو بمعنى آخر ، هو يلاحظ التجربة المعيشة من الخارج ، ومنغمر فى الحياة وفى تجاربها أيضاً ، هو مثقف بالماهية والجوهر وليس على نحو عارض – مثل غيره من المثقفين الآخرين . ويسمى الكاتب (ملتزماً) "حين يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاءً، وأبلغ ما يكون كمالا بأنه (منجز) ، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره ، ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزى النظرى إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط

الأعظم وإنما التزامه فى وساطته . غير أن من الحق أن نحاسبه على أساس حالته فى المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر فى أنه إنسان وكفى ، بل فى أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضاً ، فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودى وكاتب تشيكوسلوفاكى ومن أرومة الفلاحين"[٣٢]

فموقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه ، وعلى أساس هذا الوضع فإنه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرائه ، ويجب ألا يقع تحت تأثير بعض العوامل الذاتية التى تدفعه إلى أن "يلعب دوراً سلبياً أو مسفاً بعرض مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد على نحو ما يكون عليه كل إنسان فى الحياة ، من أنه فى نفسه محاولة على حدة من محاولات الوجود"[٣٣].

الكاتب حر ، ولذا فهو يتوجه لحرية القارئ ، وهو مسئول ، ومسئوليته هى التى تجعله يتخذ موقفاً محدداً ، طارحاً خلفه مظاهر الضعف ، ووجوه الشقاء والإسفاف.

يكتب "بيتر كاوس" : "عندما نسمى الأفعال ونحددها فإنها تصير مسئوليات Reponsibilities ، ومسئولية الكاتب الخاصة هى التى تمنحه اسمه لأن صمت الكاتب نوع من الفعل : (فإذا ما اختار أحد الكتاب الصمت على جانب من جوانب الحياة ، فإن لدينا الحق فى أن نسأله : لماذا تكلمت عن هذا دون ذاك ؟ فما دمت من أجل إحداث تغيير ، وليس هناك طريقاً آخر للكلام ، فلماذا أردت تغيير هذا دون ذاك ؟ لماذا تريد تغيير طريقة صنع طوابع البريد دون تغيير الطريقة التى يعامل بها اليهود فى البلد المعادى للسامية Antisemitic countery"[٣٤]

أى أن معنى الالتزام يكمن فى الفعل ، وتحمل المسئولية ، وهذا يقودنا إلى سؤال : إذا كان الكاتب مسئولاً ومسئوليته تحتم عليه عدم الصمت على جانب من جوانب الحياة ، فما هو المعيار الذى يحدّد هذه المسئولية ؟ وهذا يقودنا إلى نقطة جديدة ، نبحثها فى الفقرة التالية وهى : "معيار الالتزام".

(ب) معيار الالتزام :

لقد جعل "سارتر" الكاتب يهدف إلى (تغيير العالم) ، وهو مطالب أيضاً بالوقوف إلى جانب المضطهدين ، والتقريب بين البشر ، وهذا يتضح أيضاً فى أدب "سارتر" إذ اختار (أورست) أن يقتل (إيجست) و(كلميتمنسترا) وتحمل المسئولية ، وحرر الناس من القدرية والتخاذل . ولكن هل يعنى هذا أن المعيار الذى يلتزم على أساسه الكاتب معيار أخلاقى ؟

ماذا كان يحدث لو كان (أورست) قد اختار عكس ما قام به ؟ "ما الذى يتغير فى مضمون المقولة الوجودية عن الحرية والاختيار والمسئولية ؟ سيقال إن المحك دائما هو (خير) [٣٥] الإنسانية كلها ، ولكن خير الإنسانية طبقاً لـ"سارتر" ليس مقولة قبلية ، إنما هو بعينه ما يرى الإنسان أنه خيرها . فإذا رأى أن الخير يكمن فى الانضمام للكاثوليكية فهو صحيح من الناحية المنطقية الوجودية ، وإذا رأى العكس فهذا صحيح كذلك . إن الحكم فى التحليل الأخير يظل متعلقاً بما يراه هو ، ولا أحد سواه"[٣٦]

إن هذا يعنى أن الكاتب يمكن أن يختار الشىء ونقيضه ، الدفاع عن المضطهدين ، أو الفاشية [٣٧] ولا يكون متناقضا مع المفهوم "السارترى" للاختيار.

لقد أكد "سارتر" على أن "مسئولية الكاتب ليست شيئاً سرمدياً أو مجرداً ، إنها مسئولية مباشرة ومحددة ، إذ يجب أن يوجه اهتمامه الفكرى دون تقاعس يوماً

بيوم لمشكلة الغاية End والوسائل The means ، وبمعنى آخر ، لمشكلة العلاقة بين الأخلاق Ethics والسياسة Politics" [٣٨] ورأى أنه من المحال أن يكتب أدب جيد بعواطف شريرة – وإن كانت العواطف السامية ليست معطاة مسبقاً وعلى كل امرىء أن يخترعها بدوره"[٣٩]

لقد وضع "سارتر" قواعد للالتزام ومعايير ، وفي نفس الوقت ، لم يكن في "الوجودية مذهب إنساني" يجعل للأخلاق وجوداً قبلياً ، ويجعل – في كل فلسفته – الإنسان مشروعاً ، وهنا يتناقض "سارتر" مع نفسه :

فكيف تكون هناك معايير للالتزام من دون أخلاق قبلية ؟ فإذا افترضنا وجود معايير للالتزام – جعلنا الأخلاق قبلية ، وبالتالي فإن الالتزام يقوض فلسفة "سارتر" الأخلاقية ، وبالتالي فلسفته كلها المرتكز على "المشروع الإنساني" وإذا صممنا على عدم وجود أخلاق قبلية ، فمعنى ذلك ، ألا يقوم الالتزام.

ربما يكون الحل في قول "سارتر" بأن العواطف السامية ليست معطاة ، ولكن على المرء أن يخترعها ، ولكن هذا قد يوقعنا في (الدور) ،فاختراع العواطف السامية يفترض معنى (السمو) في ذهننا ، وهو ما يقوض فكرة "سارتر" بعدم وجود أخلاق قبلية.

لعل هذا التناقض يوضح ، إلى أي مدى ، كانت نظرية "سارتر" في الأدب الملتزم – كما ترى "إيريس موردخ" – توصية للكتاب الذين يرتبطون بالكتابة في حين أنها ليست تأكيداً لطبيعة الكتابة ، فنظرية "سارتر" – "فيها من الدعوة والنداء أكثر مما فيها من الدراسة والاستقراء"[٤٠]

ولكن رغم هذه التناقضات في محاولة "سارتر" فرض معايير للالتزام ترفضها فلسفته فإن "سارتر" في طرحه لمفهوم الالتزام يبقى معلقاً أهمية الكاتب

وقيمته على المسئوليات التى يضطلع بها ، والتى تعتبر المشكلات الاجتماعية والسياسية فى مقدمتها.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة

لم يقدم "سارتر" تحليلا منظماً للاتجاهات المختلفة ، وإنما جاءت آراؤه أو انتقاداته لها – فى (ما الأدب ؟) فى ثنايا الفصول المختلفة ، وهو إذْ يركّز اهتمامه (أو جاءت كتاباته وفيرة نسبياً) عن (الفن للفن) ، و(السريالية) إلا أنه قد أبدى رأيه فى عجالة عن الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية (التى مر عليها مروراً عابراً).

وقد رأى "سارتر" أنه توجد كلاسيكية "فى كل مجتمع ساده استقرار نسبى، ونفذتْ إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبتْ الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهورُ الامكانى فيها بحال حدود الجمهور الفعلى وحين يكون كل قارئ رقيباً عل الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ ما يسود المجتمع – من مذهب دينى أو سياسى من قوة السلطان –درجة تصير فيها حدودها صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة – وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه – بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية ، أى بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد ، ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملا من أعمال التأديب ، ويصير الأسلوب – فى نفس الوقت – أعظم مظهر لذلك التأدب من الكاتب حيال قرائه".(٤١)

والكاتب الكلاسيكى على وفاق مع جمهوره الذى يعد العمل لعنه بناءً على موقفه المتميز الذى يجعله على غير وعى بالتاريخ ، وما يشغله هو العقيدة وإجلال الملك والحب والحرب والموت ، ومراعاة آداب التقاليد ،وهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة فى داخل الإنسان ، والصورة النفسية فى القرن السابع عشر مقصورة على التعبير الفنى عن الأفكار التى تجرى فى نفوس الصفوة من أعضاء المجتمع ، والمسرحيات تستلهم من الذوق المسيطر للطبقة للأرستقراطية ، والمجتمع – المكون من أعضاء الطبقة العليا – يتعرف على نفسه عبر الأفكار التى كونها عن نفسه ، فهو لا يريد أن يوحى إليه بصورته ، ولكن أن ينعكس ما يعتقد أنه صورته . ولذا فالأدب الكلاسيكى أدب متكلف ، ومتحذلق ، يعبر عن تقاليد البلاط والحكم وآداب اللياقة فى القرن السابع عشر".[٤٢]

وإذا كان جمهور الكلاسيكية فى القرن السابع عشر على وفاق مع كاتبه ، وكان المؤلف فى القرن الثامن عشر يتصرف فى جمهورين كلاهما جمهور فعلى ، فإن "الرومانتيكية" جاءت – على حد قول "سارتر" – "فى أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب . وقرانه ببعثها لهذه الثنائية فى الجمهور ، واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة"[٤٣]

ولكن أدب القرن التاسع عشر تخلص من المذهب الفكرى الدينى ، ورفض خدمة المذهب الفكرى البورجوازى ، وأرادت الرومانتيكية أن تكون مستقلة عن كل نوع من أنواع التشبع ، وقد كان الخطأ أن الرومانتيكيين لم يكونوا أدركوا بعد أن الأدب فى ذاته مذهب فكرى على حد قول "سارتر" – ، وأبى الكاتب أن يمتهن الأدب بالتوجه – إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص ، وزعم أنه إنما يكتب لنفسه أو لله ، جاعلا من الكتابة مهنة ميتافيزيقية أو محاسبة للضمير وصلاة ، أو

أى شيء آخر سوى إنها اتصال بالناس ، ورأى "سارتر" أن خلوة الفنان خلوة زائفة من جهتين ، فهى لا تشفّ عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب بل تشفّ كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين ، وقد ظهرت نتيجة لذلك - فى رأى "سارتر" - (طبقة الكتاب) [44] ، وصار الكاتب بذلك غريباً عن عصره مستوحشاً ، ومستحقاً (للعنة) ، "وليس لكل الأدوار التى يطلبها سوى غاية واحدة : هى الالتحاق بمجتمع رمزى ، له صورة الطبقة الأرستقراطية فى النظام القديم"[45]، وهذا يدفع الكاتب إلى التهوين من شأن المهن ، وهو لا يبقى بنفسه غير نافع ، بل يدوس كل عمل نافع ، وهنا ينشأ التصور الجمالى الذى يشيد بانعدام النفعية ، وهو (الفن للفن) حيث يتفق هذا الاتجاه مع البارناسية والواقعية والرمزية ، فى أن الفن استهلاك محض.

وإذا كانت الواقعية - أدب استهلاك ، فإن خطأها الأساسى - فى رأى "سارتر" ينبع من "اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلى بالتأمل فيه ، وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه ، وكيف يكون هذا ممكنا ما دام التحيز فى الإدراك نفسه ، وما دام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تغييرها ؟ ! وكيف يستطيع الكاتب أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التى ينطوى عليها هذا العالم ؟[46]

وإذا كانت الواقعية بالنسبة لـ"سارتر" أدب استهلاك ، شأنها فى ذلك شأن الفن للفن ، فإن الأدب التجريدى كان - فى رأيه بمثابة لبّ الترف والإسراف ، لأن خلق أدب لا ينتفع به ، يعنى أنه ليس من هذا العالم ، ولا يذكّر بشيء فيه ، فقد أدرك أصحابه أن الخيال حاسة مجردة من كل قيد ووظيفتها جحود الواقع ، موضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض الواقع"[47]

وإذا كان "سارتر" قد وصف أدب القرن التاسع عشر - (الممثل فى المدرسة الرومانتيكية) وما تفرع عنها ، وبعد مروره السريع على الواقعية - بأنه أدب استهلاك ، فإن مذهب (الفن للفن) وإن كان "كانط" يعتبر مقدم أساسه الفلسفى قد حظى منه بالنقد العنيف . فيكتب (فى مقدمة الأزمنة الحديثة) : "إن الكاتب الذى يتبع تعاليم دعاة الفن للفن ، يهتم قبل كل شىء بكتابة آثار لا تخدم شيئاً البتة ، آثار ليست ببعيدة عن أن تبدو جميلة ، وإن كانت مجانية حقاً ، ومحرومة من الجذور فعلا ، وهكذا يضع نفسه على هامش المجتمع ، أولا يقبل بالأحرى أن يمثل فيه إلا بصفة مستهلك محض ، وعلى وجه الدقة كطالب متمتع بمنحه".[48]

فالفن الخالص Pure art والفن الفارغ Empty artسواء بسواء ، والدعوة إلى مثل هذا الفن - فيما يرى "سارتر" -ليست إلا ذريعة "تذرع بها تكرات القرن الأخير" [49]، لأنهم أبوا أن يسلكوا سبيل التجديد والكشف ، وأن يبدعوا شيئاً ذا قيمة وأنهم يقعون فى تناقض فادح - فى رأيه - "فهم يقولون : لا ينبغى للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها ، ولا يقتصر بحثه على الجرى وراء الجمل أو الجمال الصور التى تساق فيها ... ووظيفته مقصورة على أداء (رسالة) لقرائه . وما (الرسالة) إذن ؟ [50]

فإذا كان الكاتب مشغولا بما هو جمالى بحتّ ، بما هو بعيد كل البعد عن المشكلات التى تعتمل داخل المجتمع فإنه بالضرورة لن يكون باحثاً عن المعنى أو الدلالة ، وبالتالى لن تكون له رسالة ، وبذا يثبت تهافت أصحاب هذه النظرية - فى رأى "سارتر".

ولكن قد يقول البعض ، بأن أصحاب هذا المذهب (الفن للفن) إنما يتجهون إلى قيم خالدة لا ترتبط بالحياة اليومية بشكل مباشر ، كأن يكون الحديث عن الحرية ، أو العدالة أو الخير بشكل مطلق.

على هؤلاء يرد "سارتر" متخذاً من الحرية مثالا فيكتب : "وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطير : إذ القيم الخالدة جدّ هزيلة . ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً ، إذ هى كالبحر فى حركة لا تزال تبدأ أبداً فليست هى سوى الحركة التى بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر ، والحريّة -فى أشكالها - لا تمنح ، بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته ، فينصر بذلك على الآخرين".[51]

فالحرية مرتبطة بما هو عيانى ، مشخص ، والحديث المجرد عنها ليس إلا كالحديث عن شىء هزيل جاف ، فالحرية تكتسب فى موقف ، "ولما كان الإنسان محكوماً عليه أن يكون حراً فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم كله : إنه مسئول عن نفسه بوصفه حالة وجود" [52]، والإنسان مسئول عن كل شىء ، اللهم إلا مسئوليته نفسها ، لأنه ليس الأساس فى وجوده "فكل شىء يجرى إذن كما لو كنت مرغماً على أن أكون مسئولا"[53] وبذا فلا يمكن تناول موضوع الحرية بخفة - خارج الواقعى والعيانى والمشخص ، وبعيداً عن المسئولية ، وهذا هو ما يقوض دعوة القائلين (بالفن للفن) - فى رأى "سارتر".

وإذا كان "سارتر" قد بدا عنيفاً فى هجومه على (الفن للفن) ، وفى طرحه لمفهوم الالتزام كمقابل له - كما أوضحنا خلال الجزء السابق من هذا الفصل - فإن مبدأ (الفن للفن) قد وجد من يدافع عنه ، ويهاجم مفهوم "سارتر" فى الالتزام ، بلغة لا تقل سخرية أو تهكماً عن لغة "سارتر".

فقد كتب : "آلان روب جرييه" : "ماذا يتبقى من الالتزام ؟

لقد بشر "سارتر" ، الذى كان قد رأى خطر هذا الأدب المصلح المهذب للأخلاق بأدب فاضل يهدف إلى إيقاظ الشعور السياسى عن طريق إثارة مشاكل مجتمعنا ويحاول أن ينجو من روح الدعاية بإعادة القارئ إلى حريته ، ولكن التجربة شهدت بطوباوية المحاولة ، لأن الاهتمام بتوضيح شىء ما (شىء خارج الأدب) يدفع هذا الأخير إلى التراجع والاختفاء . إذن لنعطى فكرة الالتزام المعنى الوحيد الذى يمكن أن يهمنا ، أى بدلا من أن يكون الالتزام ذا طبيعة سياسية ، فيصبح بالنسبة للكاتب وعياً تاماً بالمشاكل الحالية للغته الخاصة . واقتناعاً بأهميها ورغبة فى حل هذه المشاكل من الداخل ، فتلك هى فرصة الكاتب الوحيدة فى أن يظل فناناً ، وبالتالى يستطيع بطريق غامض وبعيد أن يكون نافعاً فى شىء ، بل ربما خدم الثورة"[54]

فكرة الالتزام لدى "سارتر" يراها "جرييه" وقد أخفقت ، ويرى ترجمة الالتزام إلى وعى الكاتب بلغته الخاصة ، لأن الاهتمام بتوضيح شىء ما خارج الأدب يدفعه إلى التراجع والاختفاء ، بل ويضيف "جرييه" فى سخرية : "إن ما يلزمنا الآن هو أن نكف عن النظر بجدية إلى اتهامات الافتقاد إلى الأسس ، وأن نكف عن الخوف من (الفن للفن) كما لو كان أسوأ الشرور ، وأن نرفض الخضوع لهذا الجهاز الإرهابى الذى يشهر فى وجوهنا ما أن نتكلم عن شىء آخر غير صراع الطبقات أو حرب التحرير".[55]

ولعله يتضح أنه إذا كان "سارتر" الذى رفض أن يتناول الكتاب "الحرية" بخفة وعدم اهتمام ، وقد ناقش مفهوم (الفن للفن) بخفة ، ولم يكن نقده يتوجه إلا إلى المضمون وبشكل خارجى فقط ، ولذا فقد جاء نقد "جرييه" أيضاً بنفس الدرجة،

فكان ساخراً أكثر منه محللا ، ومن الخارج ، فلم يقدم رداً متماسكاً على وجهة نظر "سارتر" . وربما يلتمس البعض لـ"سارتر" العذر لأنه عندما ناقش "الفن للفن" إنما كان بمثابة تقديم لطرحه لمفهومه عن التزام ، ولكن الرد على ذلك هو أن "سارتر" كرر سخريته من هذا المبدأ مرات عديدة ، وكان يمكن أن يجد في هذا المبدأ بعض المواقف الإيجابية ، كما كان يمكن أن يقارن [٥٦] بينه وبين نظريته في عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، خاصة إذا تذكرنا موقف "سارتر" في المتخيل" والذى أوضحناه في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

وإذا كان "سارتر" قد دشن تقديمه للالتزام بهجوم عنيف على مبدأ (الفن للفن)، فإنه أثناء طرحه لمفهومه عن الالتزام ، ووظيفة الكاتب ، قد هاجم المدارس المختلفة ، ولكن المدرسة التى حظيت بأشد الهجوم ، وأبلغ الاهمام هى "السوريالية ."Surrialism

ورغم أننا نجد صدى للسوريالية ، ممثلا في الكتابة الأوتوماتيكية ، كما في "الغثيان" (التى تمثل نمطاً من السوريالية الناقصة) [٥٧] ، كما نلحظ أيضاً في سلوك "بول هيلبر" في قصة إيروسترات" ما رآه "بريتون" ، أبسط مظهر للعمل السوريالي ، وهو "النزول إلى الشارع بمسدس في اليد ، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر ما يستطاع [٥٨]"فإن "سارتر" قد انتقد "السوريالية" انتقاداً مراً فقد رأى أن السورياليين كتبوا من أجل استهلاك الأدب ، وتقليد طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاد . وقد احتموا في الكتابة الآلية ، مؤكدين على أن الكاتب طفيلى ، واستهلاكى محض ؛ وظيفته إحراق أموال المجتمع المنتج.

والبورجوازية ابتسمت لهذا الطيش (السوريالية) لأنها لا يعنيها أن يحتقرها الكاتب "فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر ، ما دامت هى جمهوره الوحيد وهو لا يتحدث إلا إليها وهى موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينهما ، وحتى لو حظى

بالتوجه إلى الشعب ، فأى حظر يخشاه البورجوازيون منه فى احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازى مسفّ فى تفكيره ؟ هذا ، ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة ، ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه فى عدائه ومعارضته ، ومنها يتسلم الأموال ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعى ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب ، وبالاختصار هو متمرد وليس بثائر"[٥٩] وذلك لأن عملهم مجانى، هو مسلاة ، ولا ضرر منه للبورجوازية ، وهم لا يهدفون إلى تغيير المجتمع ، ولكنهم يهدفون – فى رأى "سارتر" – إلى تدمير الثقافة وهدم اللغة ، فقد حاول الأدب السوريالى تدمير اللغة ، وبمداخلة الكلمات بعضها فى بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ، وتشكك الساعة اللينة الملمس فى ماهيتها ، وتنهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق فى خصائصها ، ويلذ له أن يضع صور العالم الخارجية نفسها (بين قوسين) وأن يخضعها للخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا ، ولكن الذاتية تمحى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستترة ، هذا ، ولا يؤدى كل ذلك إلى هدم حقيقى واحد لشيء من الأشياء ، بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالمحو الرمزى للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية ، والمحو الرمزى للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها ، والمحو الرمزى للغة فى القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بواسطة ذلك كله تابع السورياليون مشروعاً طريفاً ، هو تحقيق العدم بالإفراط فى الإضافة للوجود ، وكانت وسيلتهم إلى الهدم هى دائماً الخلق"[٦٠].

لقد كانت "السوريالية" تعبيراً عن أفكار "فرويد" التى حاول "بريتون" أن يدخلها إلى السوريالية ، فكان الاعتقاد فى أن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق ، أى

الحقيقة العليا "بينما العقل الواعي يعمل بذهن تقليدي غبي وأكبر شاهد على ذلك هو نشوب الحروب وما إليها ، وفضلا عن ذلك أوحت أهمية الأحلام في نظرية "فرويد" بفكرة الحلم كمادة في لوحاتهم وكتاباتهم . وهذا بدوره أوحى إليهم بالاهتمام بالرمزية الجنسية والمعالجة الصريحة للموضوعات الجنسية" [٦١]، وهذا كان ما لا يرضاه "سارتر" لسببين :

أولهما : أنها تنبع من الأفكار الفرويدية التي يفرضها.

وثانياً : أنها تعتبر حركة مناهضة للالتزام.

وإذا أعلنت السوريالية أنها جاءت ، من (رامبو) ، سخر "سارتر" منهم قائلا : "قد كان "رامبو" يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة ، ولكن السوريالي يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا التقى بما مصادفة سئم منهما أو انتابه الخوف ، أو خف لينام مقفلا مصاريع حجرة نومه . وموجز القول : يرسم السوريالي كثيراً ويسود كثيراً من الورق ولكنه لا يهدم شيئاً حقيقياً" [٦٢].

فإذا كان "رامبو" قد أعلن ثورة على عالم الأشياء ، وكان يهدف إلى الهدم والتغيير فإن السورياليين في رأي "سارتر" - لم يكن هدفهم (هدم شيء حقيقي) ، وإذا كان "رامبوا" شاعراً نبوئياً ، يعلم ويتنبأ ، فهم يخشون من حلمهم ونبوءاتهم . فليست الحقيقة المباشرة للثورة السوريالية ، فيما يرى (برتيون) على حد قول "سارتر" - "هي إحداث تغيير ما في نظام الأشياء الطبيعي والظاهري بقدر ما هي خلق حركة في "العقول" فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفي" [٦٣].

وإذا ما أعلن "أندريه بريتون" بأنه ماركسى ، وأكثر استقامة فى (ماركسيته) من الكثيرين الذين يستسلمون لكل أسلوب من التسوية مع الأفكار الجمالية والأعراف الأخلاقية التى تتعلق بالمرحلة الأخيرة من الحضارة الرأسمالية فالسوريالية - كما شرحها (أندريه بريتون) متأثرة تأثراً عميقاً بديالكتيكية - ماركس المادية [٦٤] ، إذا ما أعلن ذلك "بريتون" فإن "سارتر" يكتب موجهاً نقده إليهم (أى للسورياليين) "إن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباناً يريدون على الأخص - القضاء على أسرتهم وعلى عمهم القائد ،وابن عمهم القس ، كما يرى (بودلير) فى ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لا حراق بيت القائد أوبيك Aupick وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء ، ولذلك كانت فيهم عقد تجب تصفيتها ، من الحسد والخوف ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التى كانوا حديثى عهد بها مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية والضرائب وغرفة إدارة الحرب الزرقاء فى ثيابها السماوية ، وحشو الرؤوس بالدعايات ، وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يزيدون فى ذلك ولا ينقصون عن الأب "كومب"[٦٥].

فقد كان "سارتر" يرى أن التحالف بين الماركسية ، وبين السوريالية ، ليس إلا مرحلة أمام الحزب الشيوعى ، وأسماها بالمرحلة (السلبية) ، ويدلل على ذلك بأن الحزب الشيوعى الفرنسى ، انصرف عن السوريالية عندما انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعها الحزب الشيوعى الفرنسى ، إلى دور التنظيم الإيجابى والبناء ، وذلك لأن اللقاء بين السوريالية وبين المطمح الثورى البروليتارى قد تم عام ١٩٣٠ ، حيث تحول عنوان المجلة الخاصة بالحركة السوريالية من (الثورة السوريالية) إلى (السوريالية فى خدمة الثورة) ذلك أن السورياليين وجدوا أن الشرط الأول لتحرير الفكر يبدأ بتحرير الإنسان [٦٦]، لكن هذا اللقاء لم يستمر ، بين السوريالية والحزب الشيوعى الفرنسى ، لدرجة أن أشد الانتقادات جاءت من أعضاء الحزب ، وتحالفت

السوريالية مع التروتسكية ، فرأى "سارتر" فى هذا التحالف نوعاً من استخدام التروتسكيين للحركة السوريالية لأنهم مطاردون ولا يزالون فى المرحلة السلبية للنقد.

وهكذا فقد وجد "سارتر" أن الحركة السوريالية ، لا تهدف إلى تغيير العالم ولا تنزع إلى الالتزام ، وقد أخفقت بسبب جمهورها الذى اختارته ، فهى مع إدعائها بأنها ثورة ، فإنها كانت حصناً للبرجوازية ، ولم تشكل فى يوم خطراً عليها ، وكانت علاقاتها مع الماركسية ، هى علاقات فى مرحلة سلبية لا تلبث أن تنتهى بالقطيعة عندما تنتقل الماركسية إلى البناء.

وقد كانت انتقادات "سارتر" تنصب أساساً على مضمون هذه الحركة ، وهو لم يكن يعنيه ما كان لديها من قفزات فى مجال التعبير الفنى ، والإبداع الشكلى ، وإنما هو قد وجه تفسيراً للأدب فى الجمهور ، وبالتالى كانت نوعية الجمهور الذى تتوجه إليه هو سبب إخفاقها.

وفى حديث "سارتر" عن السوريالية نلاحظ أنه يؤكد على الأدب بشكل خاص ، ولكنه يشير فى أحيان غير قليلة إلى الرسم ، والشعر مصوباً انتقاداته ، على أساس أن السوريالية تبغض الالتزام ، وتبحث عما هو تخيلى ، خارج عن الواقع ، وهذا يناقض نظريته فى الالتزام والتى لا يخضع للالتزام فيها غير (النثر) ، وإذا أضفنا إلى ذلك موقفه من "بيكاسو" حيث كان يرى أن الحزب الشيوعى لا يستطيع استيعابه ، والبرجوازية هى التى تشترى لوحاته (١٧) ، فى حين نعلم أن "بيكاسو" فنان مبدع ، وقد مر بعدة مدارس منها (التكعيبية ، والسوريالية) والأخيرة كان من قممها ، فهذا يوحى بأن "سارتر" كان قد مر فى عجالة على السوريالية ، ولم يكن يفطن إلى تناقضه ، حيث لم يفرق بين هذه المدرسة فى النثر ، وغيره من الفنون ، كما لم يكن مهتما بمراجعة آرائه السابقة ، وربطها مع آرائه اللاحقة حتى تستقيم نظريته.

ثانياً – الماركسية والالتزام

(أ) معنى ومعيار الالتزام

تعتبر فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية فى الجمال ، إذ تربط الماركسية بين الفن وبين المجتمع مؤسسة ذلك على نظرية الانعكاس Reflexion وهى لا تفرق هنا بين فن وآخر ، فكما عبر "هنرى لوفافر" عن ذلك ، بأن الفن ليس أيديولوجية ، ولكنه "له علاقات مع الأيديولوجية ، إن له محتوى أيديولوجى (يتراوح فى حظّه من الوضوح وفى كونه سياسياً عن وعى" [٦٨] ، فالكاتب أو الفنان ، إنما يعبر عن وضع اجتماعى ، وموقف تاريخى محددين ، وإذا كان صراع الطبقات ليس هو المبدع الخلاق ، ولكن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن جميع العلاقات الاجتماعية القائمة على قاعدة [٦٩] معينة وصراع الطبقات يؤلف جزءاً جوهرياً من هذه العلاقات ، ويعتبر وجهاً أساسياً من وجوه الموقف التاريخى.

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف فى صف التقدم ، أو حسب التعبير الماركسى فى صفّ الطبقة الصاعدة ، والفنان الحقيقى هو الذى يدفع المجتمع إلى التغيير ، والفن وسيلة للسيطرة على الواقع ، ومن ثم فإنه يلعب دوراً

فى تطور الإنسان المتناغم الشامل (٢٠) وهدف الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع ينحلّ فيها التناقض بين المظهر والواقع ، الجزئى والعام ، والمباشر والتصورى .. الخ حتى أن الشيئين ينصهران فى تكامل تلقائى فى الانطباع المباشر للعمل الفنى.(٢١)

فالكاتب والفنان ليسا معلقين فى فراغ المجتمع الطبقى ، وإنما هما بالضرورة ينتميان إلى طبقة اجتماعية محددة – رغم قدرة الكاتب على تجاوز وضعه وكذلك الفنان ، ولذا فهما ليسا محايدين ، وإنما ينحازان إلى أفكار محددة ، ومصالح محددة ووفقاً لذلك ، فهما بالضرورة يلتزمان بمواقف محددة ، تنبع من الأيديولوجيا التى يلتزم كل منهما بها . وقد حدد الكاتب الماركسى "إرنست فيشر" معنى الالتزام كما يلى :

"ليس معنى الالتزام أنه ينبغى على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد ، وأن يكتب أو يرسم ، أو يؤلف وفقاً لمرسوم رقم كذا ، أو كذا ، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل فى فراغ ، وأنه فى آخر الأمر ملتزم بالمجتمع ، وكثيراً ما يحدث كما أوضح "ماياكوفسكى" منذ أمد طويل ، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعى العام متفقا مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة ، وليس من الضرورى أن يفهم كل الناس العمل الفنى ويقرّوه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة".(٢٢)

وإذا كان "ماياكوفسكى" لم يفرض على الفن أن يتبع مؤسسة معينة ، فإنه يرى "أن هناك بالإضافة إلى الألوان الزيتية وأثمان اللوحات مسائل سياسية محددة"(٢٣) فالكتاب والفنانون مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية ، ومواقفهم الأيديولوجية ، إلى المشاركة فى المسائل السياسية ، فعندما قال توماس مان Thomas Mann بأن السياسة هى عمل كل إنسان ، فإن الملاحظة الضمنية فى

ذلك . هي أن الكتاب عام ١٩٣٠ لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج العاجي وأن يرفضوا الاشتراك في الفوران الاجتماعي في ذلك الوقت" [٧٤] ، فإذا كان على العسكريين أن يقتحموا ميادين الحرب ، فإن الكلمة - الطلقة كانت هي مبرر الكاتب.

وإذا كان "فيشر" ، و"مايا كوفسلكي" وآخرون ، يرون أن الفنان لا يعمل وفق مرسوم أو تبعاً لمؤسسة معينة ، إلا أن هذا ليس هو رأى . كافة الماركسيين فقد أوضح "لينين Lenin" في مقال (التنظيم الحزبي والأدب الحزبي Party Organisation and Party literature) : "أن ظروف الثورة البرجوازية الديموقراطية The Conditions of bourgeois demortic reveoluion تتطلب من الطبقة العاملة وحزبها صياغة جلية لموقفها ليس في قضايا السياسة وحسب ، بل أيضاً في مجال الفنون [٧٥] . وقد رأى "متشنكو" أن "الافتقار إلى الالتزام الحزبي لا يكون إلا قناعاً Mask لالتزام من نوع آخر"[٧٦] . أي بأفكار البورجوازية ، والتي لا تعبر عن الوضع الثوري ، وإنما تعبر عن موقف متخلّف تجاه الأحداث والواقع ، بل والالتزام بالحزب، وبالشعب هو الذي "دفع مشكلة البطل الإيجابي Positive Hero إلى الصدارة"[٧٧].

ولكن إذا كان الفن ملتزماً بالحزب البروليتاري ، وجاعلا من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية ، ومرتكزه الجمالي ، وخروج الكاتب على هذا يعتبر خيانة للأدب وللفن ، هل يمكن أن يكون الفنان الذي يتبع هذا النهج صادقاً ؟

يرى "ميتشنكو" رداً على هذا ، أنه : "في حديث "لينين" عن عمل الفنان والكاتب نراه يوجه الأنظار إلى القوة والصدق في العواطف التي يصورها في العمل الفني والأدبي ، فقد أثار اهتمامه الاتهام العنيف الذي وجّهه "ليو تولستوى [٧٨]

"L. Tolstoy" إلى الأوتوقراطية والكنيسة ، وفضحه الدائم للرأسمالية المشحون بأعمق المشاعر والسخط التام . وهكذا فإن تفسير المبدأ اللينينى فى الالتزام على أنه لا يعدو أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الانفعالية للأدب والفن والأصالة فى موهبة الفنان ، وهو ما زلنا نواجهه فى صحافتنا ، يمثل إفقاراً لهذا المفهوم".[٧٩]

وقد أكد أيضاً ، "جون فيريفيل" الماركسى الفرنسى بأنه يجب على الكاتب بدلا من أن يكتب "بهرجاً أدبياً سياسى الاتجاه أن يغوص فى الحياة نفسها وأن يصور بوسائله الفنية ما يراه"[٨٠]، ورغم هذا فإن رأى كل من "متشنكو" ، و "فيريفيل" يبدو لصيقاً بصيغة الإلزام أكثر منه الالتزام الحر ، فأن يكون الكاتب مضطراً إلى الالتزام بالحزب ، وإلا اعتبر خائناً ، للحزب وللفن معاً ، وفى نفس الوقت أن يبدو كما لو كان مريداً لموقفه ، فإن ذلك يعبر عن تناقض جلى ، وإن كان "التمييز بين الأدب السياسى .Political Literature والدعاية (البروباجاندا) Propaganda يعتبر معقداً إلى أبعد حد ، ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعى His Social Consciousnss وما يلزم نفسه به فى فنه"[٨١]، كما يرى "فرديريك برسون" "فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذى يحكم على الأديب أو الفنان ، وإنما يجب أن تُفصل لغة الفن عن لغة السياسة . وإن كان الفنان بالضرورة يعيش فى عصر معين ، ويعبر عن آمال وأفكار معينة ، وله موقف من كل ما يدور فى المجتمع ، فليس ضرورياً أن يكون موقفه واضحاً وضوح موقف السياسى ، وقد وقع المفكرون السوفيت فى هذا الخطأ - الدمج بين الفن والسياسة - خاصة من اتبعوا "زدانوف".

وقد رأى السوفيت أن الالتزام كمقولة علمية Scientific Category لا صلة له بالمرة بالذاتية ، فهو يطلب "تحليلا موضوعياً للواقع"[٨٢] – على حد قول "لينين".

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثراً بالغاً على المفاهيم الجمالية ، فقد أعلن فى المؤتمر الأول للكاتب السوفيتى عام ١٩٣٤ ، "أن الرفيق "ستالين" قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية"[٨٣] وجاء فى المعجم الفلسفى الصغير أن "رجال الفن السوفيتى هم مهندسو النفس البشرية ، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكى والحماس الذى لا حد له للحزب الشيوعى والروح لوطنية السوفيتية" [٨٤] وقد انتشرت النظرية السوسيولوجية الفجة Vulger Sociology ، وضاع كتاب المسرح ، "نتيجة لوقوعهم ضحية نفى الصراع" [٨٥] والذى يعتبر وفقاً للمبادئ اللينينية ، من سمات المجتمع الاشتراكى الذى انتفت فيه الطبقات . ولكن رغم سطوة الستالينية فقد كان فى الكتاب من يخرج على المفهوم الستالينى (أو الزدانوفى) للأدب ، فقد كان الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتارى الروسى للكتاب ، وأعضاء "حركة الثقافة البروليتارية" ، يقيمون فنهم ليس على المبادئ الماركسية اللينية لانعكاس الواقع ، ولكن على المفهوم الذاتى لـ"بوجدانوف Bogdanov" [٨٦] للفن كنظام سيكولوجى.[٨٧]

وقد حاول عدد من الكتاب والفنانين – فى المجتمع السوفيتى – إدخال النزعات المعاصرة فى الأدب والفن فى التصور الماركسى . وقد هاجم هؤلاء الكتاب، الكتاب الرسميون ، أو الأكثر تمسكاً بالنظر السوسيولوجية . فقد كتب "متشنكو" :

"هذا هو "ف . لاكشين V. Lakshin " واحد من نقاد المجلة [٨٨]، يزعم أن علينا أن نحكم على العمل الأدبى والحياة التى يصورها (على أساس شهادة الكاتب وحدها) ، ويرى الكاتب أن هذا من (أبجديات علم الجمال المادى ABC of Materialist Aesthetics رافضاً كل الآراء الأخرى باعتبارها تقوم على الجمود المذهبى "الدوجماطيقيا Dogmatic" [٨٩].

وكانت أشد الانتقادات قد جاءت من "تروتسكى" أحد الأعضاء البارزين فى الثورة البلشفية ورفيق "لينين" والذى شكل معارضة قوية للستالينة كلفته النفى ثم الاغتيال وكان الفن أحد مجالات معارضته ، وقد اتصل بالسوريالية ، وكتب – عن الفن فى عهد ستالين بأنه "سوف يدخل التاريخ كتعبير حاد عن التدهور العميق لثورة الطبقة العاملة ومع ذلك فإن سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد ، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أثملتها السلطة – كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو – إن الفن مثله فى ذلك مثله العلم ، لا يسعهما تلقى الأوامر ، لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك".[٩٠]

وقد انتقد أراء "تروتسكى" فى الفن النقاد السوفييت الحاليون ، على سبيل المثال "متشنكو" إذ كتب : "وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعادية للينينية فى آراء "تروتسكى" عن تطور الأدب والفن الذى خرج بشعار (ليست مناهج الماركسية هى مناهج الفن The Methods of Marxisms is not the methods of art ورأوا فى هذا الشعار محاولة لابعاد الفن عن المعترك الأيديولوجى وإعلان التعايش السلمى فى المجال الأيديولوجيى ، وهو أمر لا يعنى

في فترة (السياسة الاقتصادية الجديدة NEP) سوى الاستسلام لنفوذ العناصر البورجوازية".(٩١)

وكان أيضاً من نقاد ، وجهة النظر السوسيولوجية السائدة في الاتحاد السوفيتي الكاتب النمسوي "إرنست فيشر" : فقد رأى أن "العقائديين الجامدين من الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن وكأنهما نوع من صدفة الحلزون Snails shell كنتاج لظروف تاريخية واجتماعية محددة ، وليس أكثر من ذلك"(٩٢) ، كما عارض وجهة النظر السوفيتية الكاتب الهنغاري "جورج لوكاتش" فقد كتب : "في تعارضنا مع الماركسية السوفيتية المبتذلة فإن المادة التاريخية تبين وجود تطور أيديولوجي لا يتحرك بشكل متواز آلي ومحدد من قبل مع النقد الاقتصادي للمجتمع" (٩٣) وأضاف بأنه في العمل الفني يوجد تشيع نحو الموضوعية "هذا التشيع يجب أن يوجد مكثفاً بوضوح وتميز لأن موضوع العمل الفني يجري تنظيمه بوعي على يد الفنان تجاه الفن".(٩٤)

وقد كانت آراء الماركسيين تتضارب ، وتتعادى ، مما يظهر أن مفهوم الالتزام، والذي جاء كتعبير للعلاقة بين الفن والمجتمع (٩٥) ، لم يكن مغزاه واحداً عند كافة الماركسيين بل اختلف بين الواحد والآخر ، كما تأثر بعلاقة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب ، وقد وصل في أغلب الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة ، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب ، وفي أحيان أخرى ، إلى التعبير عن التحرر الإنساني في معناه العام (كرأي تروتسكي) (٩٦)أو الوقوف في منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون ، الذين انتقدوا بهوادة الزدانوفية ، والستالينية ، ولكنهم مازالوا يصرون على الالتزام الحزبي.

(ب) الالتزام والشعر

بالرغم من أن الماركسيين –بصفة عامة – لا يفرقون فى تطبيق الالتزام على فن دون آخر إذ تكون الفنون جميعاً جزءاً من البناء الفوقى ، إلا أننا نريد أن نفصل – إلى حد ما – موقفهم من الشعر ، حتى نصل إلى لبّ المشكلة.

يكتب "جورج طومسون George Thomson" : "إن وظيفة الشعر ، مازالت كما هى دائماً ، فى سحب الوعى من العالم المدرك Preceptual world إلى عالم الخيال ، فإذا قارنا لغة الشعر باللغة الشائعة ، فإننا نجدها أكثر إيقاعية وتخيلا وتنويعا وسحراً ، والحال ، فى حياتنا الاجتماعية نجد أن العوامل التى تعمل على تميزنا الإنسانى اقتصاديا واجتماعياً وثقافيا تغذى الاختلافات الفردية إلى حد كبير. وإذ ذاك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية توحى باختلافات عديدة بين الأفراد، وهكذا فإن اللغة الشائعة التى تعتبر متوسطاً لوعيهم موسومة بأكبر حرية فى التعبير الفردى ، ولكن عندما ننام أو نحلم ، ونبتعد عن العالم المدرك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها فى النبضات الأساسية ، والابهامات الشائعة بيننا التى تُثبط Inhibited فى حياتنا الواعية . عالمنا الحالم أقل فردية وأكثر تنسيقاً من عالم اليقظة . والشعر يمثل نسقاً من عالم الحلم . ولاقتبس من "بيتس Yeats" إذ يقول : "إن هدف الإيقاع هو إطالة لحظة التأمل ، واللحظة التى فيها ننام ونصحو معاً وذلك باسكاننا بالمشاعر الخادعة للضجر ، بينما تجعلنا نستيقظ بالتنوع ، فتحتفظ بنا فى تلك الحالة من التسامى ، والتى يكون فيها العقل متحللا من كل الضغوط الإرادية وغير مقيد بالرموز والإشارارت".[١٧]

و"طومسون" يربط هنا بين الشعر والحلم والسحر ، والخيال ، والتأمل والتسامى ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التى تتحول فيها

الكلمات إلى رموز دالة وتفقد إيحاءاتها بكثرة التداول ، وذلك لأن "الشاعر تؤذيه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة نقد الصغيرة ، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنيناً ، فهي لم تعد قطعة عملة ، بل كجرد قطعة معدن ورنينها يثير في النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة في حياة كل يوم إن الكلمة في القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعي وحده بل يكون لها أيضاً معنى أعمق ، معنى سحرى" [٩٨] ، والشعر في رأى "طومسون" ، نوع من الكلام ، وإذا أردنا أن ندرس أصل الشعر ، فإننا يجب أن ندرس أصل الإنسان ، لأن الكلام أحد السمات المميزة للإنسان ، ولذا يجب أن تعود القهقرى ، إلى البداية ... ، وحينئذ فإننا سوف نجد الكلام عند البدائيين يعتمد على الإيقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر في هاتين الخاصيتين ، وإن كان حديثهم شعراً ، فإن شعرهم سحرى وشعرهم غناء ، وغناءهم كان مصحوباً بالحركات الجسدية وقد صمم لكى يحدث تغييراً ما في العالم الخارجي ، ليفرض الوهم على الواقع [٩٩] والشعر وثيق الصلة بشيئين ، الكلام والعمل ، وهما أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان ، ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر ، والخيال والتأمل ، وأيضاً وثيق الصلة بتغيير العالم أى أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل – التغيير).

وإذا كانت لغة الشعر ليست هي اللغة الشائعة والمألوفة ، فهل معنى هذا أن الشاعر . عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيداً ، منفرداً منفصلا عن الناس ، متقوقعاً داخل ذاته ؟

يجيب "طومسون" بأن "الشاعر لا يتحدث إلى نفسه فقط The Poet speaks no for himself بل لمن يتبعه من الناس ، صراخه صراخهم ، وهذا كل

ما فى وسعه أن يفصح عنه ، وهذا هو ما يجعله عميقاً .، إذا تكلم من أجلهم فإنه يجب أن يعانى معهم ويعمل ويناضل أيضاً معهم).[100]

ما دام الشاعر لا يكتب لنفسه ، لذا فإنه يجب أن يتواصل مع الآخرين ، وأسباب هذا التوصل تكمن فى مشاركتهم – ليس كإنسان ، ولكن أيضاً كشاعر – أى أن يكون واحداً منهم رغم أن لغته ليست لغة الحياة اليومية.

الشعر ، وإن كان يختلف فى النوع عن النثر ، إلا أن لديه صلة بالمجتمع ، "فقد عبر الشعر البورجوازى خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية Petty Manufacturing Bourgeoisic وأجنحة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمة لميلاد الرأسمالية الصناعية.."[101]

فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر – رغم أنه يوحى، ويستخدم لغة أشبه بلغة السحر على حد قول "طومسون" ، وصلت إلى حدّ ربط البعض بين مفهوم "طومسون" ومفهوم السريالية [102] – إلا أن الشاعر يهدف إلى تغيير الوضع الاجتماعى إلى التعبير عمن يوصل إليهم ، والشاعر فى مجتمع ما ، هو مرآة لهذا المجتمع – وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبياً كما فى النثر – فالشعر ، وسائر الفنون ، تشكل جميعاً جزءاً من البناء الفوقى للمجتمع الذى يعبر عن العلاقات الكائنة فيه ، وفقاً لنظرية الانعكاس اللينينة.

وإذا كان الشعر ملتزماً – فى الماركسية – فإن الفنون جميعها أيضاً ملتزمة فمضمون "الشعر ، والفن هو المصلحة العامة ، وهى نفعية ، ولكنها نفعية أحلتْ القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحضة فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم مركزاً يتفق وحريتهم فى الخلق والإبداع ، ولكن

فى داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح وارتبط خيالهم بملابسات المجتمع والمادية التاريخية".(١٠٣)

وهكذا فإن الماركسيين – مع إقرارهم بأن الشعر نمط خاص من الإبداع إلا أنه بالضرورة ملتزم ، وهذا هو ما دفع "ليون تروتسكى Leon Trotsky" إلى دراسة المدرسة الشكلية فى الشعر The Formalist School of Poetry والتى رأى أنها رغم سطحيتها Supericialiy ورجعيتها إلا أن لديها شيئاً مفيداً ، وهو رؤيتها المستقبلية Futurists ، فرغم احتكارها تمثيل الفن الجديد ، إلا أنه لا يمكن إلقاءها بعيداً عن عملية إعداد الفن للمستقبل ، ودرس أيضاً أساسها الفلسفى ، فرأى أنه نوع من المثالية العقيمة مطبقة على مسائل الفن ، إذ أنهم يتبعون "القديس جون St. John" ويعتقدون بأنه فى البدء كانت الكلمة In the beginning was the ward ولكننا – "تروتسكى" والماركسيون – نعتقد بأنه فى البدء كان العمل.(١٠٤)

فالشاعر والفنان والأديب ، جميعهم كائنات اجتماعية ، تملك قدرة على الفعل ، وفى نفس الوقت تقع تحت طائلة المجتمع ، فهى لا تملك الحياد ، ولا بد أن تنحاز – فى المجتمع المنقسم إلى طبقات – إلى إحدى الطبقات المتصارعة ، والالتزام الاشتراكى هو الذى يلتزم بآمال الطبقة الصاعدة – وهى فى المجتمع البورجوازى الطبقة العاملة . هذا بالإضافة إلى كل التباينات فى الآراء التى تنسحب على كل ملتزم ، والتى تشكل ظاهرة واضحة فى داخل نطاق الماركسية.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة

كتب "روجيه جارودى Roger Garaudy " : "الواقعية لا تعنى أن تقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والناس ، إنها تعنى المشاركة فى إبداع العالم

Creating the world عبر عملية دائبة التشكل ، وأن نضع الإصبع على إيقاع نبضه العميق ".[105]

وبهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع ، والذى يسوى بين الواقعية Realism والطبيعية Naturalism جاعلا من هذه الواقعية تعبيراً عن اتجاه الماركسية الجمالى.

ولكن مما يجدر ذكره أننا نواجه آراءاً مختلفة أيضاً داخل الفكر الماركسى الجمالى منها ما يتفق مع الرأى السابق لجارودى ، ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كالسوفييت الحاليين و "لوكاش" ، ومنهم من يرفض الواقعية ، ويضع مكانها مفهوم "الفن الاشتراكى Social art" كـ "إرنست فيشر" ، فهو على سبيل المثال يقول : "إن مفهوم الواقعية فى الفن – لسوء الحظ – مفهوم مطاط ، وغير محدد Indefinite ، فالواقعية توصف مرة بأنها اتجاهاً ، وبأنها تطوير للواقع الموضوعى ، وتارة أخرى بأنها أسلوب Style ومنهج Method وكثيراً ما تضيع الحدود الفاصلة بين هذين التعريفين".[106]

هذا الاختلاف يجعلنا نواجه تبايناً واضحاً فى الآراء تجاه المدارس والاتجاهات المختلفة ، شأن ذلك شأن الخلافات فى المواقف العديدة الأخرى ، خاصة بالنسبة للموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة.

فإذا كانت الواقعية ، (أو الاتجاه الماركسى) ، "ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعى وليس نموذجاً إنسانياً عالمياً مطلقاً ، كما ترفض ما تفرضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها"[107] وغيرها من خصائص الكلاسيكية وإذ ترى أنها – أى الكلاسيكية – تعبر عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة لم تعد موجودة الآن ، ولذلك فالموقف منها أصبح واضحاً وجلياً ،

فإنها (أى الواقعية) أو أنهم (الماركسيون) بدءاً من الرومانتيكية ، تبدأ البلبلة ، والاختلاط.

كتب "ج . بليخانوف" : (فى نفس الوقت بالرغم من أن الرومانتيكين والبارناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يثورون ضد الانحطاط فى بيئتهم الاجتماعية ، فإنه لم يكن لهم هدفاً تجاه العلاقات الاجتماعية التى تعتبر الجذر لهذا الانحطاط ، وعلى النقيض من ذلك ، بالرغم من أنهم يلعنون البورجوازيين ، فإنهم يقدسون النظام البورجوازى"[١٠٨]

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تعبيراً عن وضع متناقض ، هو وضع البورجوازية ، التى نادت بالحرية ، وكانت تعنى بها حريتها هى كبورجوازية والتى تتعارض مع حرية الشعب ، والتى نادت بالعديد من المبادئ المتضاربة ، إذا كان ذاك وضعها ، فإن النتيجة الحتمية هى إما أن تذوب (أى الرومانتيكية) فى الوضع البورجوازى أو تتمرد عليه وكان نتيجة هذا الاختيار – ونظراً لتناقضها "أيضاً" أن نشأ الفن للفن الذى نتج – كما يرى – "بليخانوف" – من "انعدام الانسجام بين المشتغلين بالفن وبيئتهم الاجتماعية".[١٠٩]

وقد رأى "بليخانوف" أن (الفن للفن) كان ثورياً فى موقفه من البورجوازية فكان رفض الفنانين للبورجوازية ، وللتعامل مع أخلاقها التى تخضع لشريعة السوق رفضاً ثورياً حتى أنه يشيد "بيوشكين Pushkin" لأنه أدرك أنه "من العبث إعطاء دروس لرعاع المجتمع فاقدى الإحساس الذين لا يدركون شيئاً ، وكان مصيباً حينما ولاهم ظهره فى كبرياء ولو أخطأ فى شيء ، فإنما كان خطؤه لأنه لم يوسعهم هزءاً وسخرية أكثر مما فعل ! وهذا من سوء حظ الأدب الروسى".[١١٠]

وكذلك رأى "إرنست فيشر" فى الفن للفن ، فى بداية سيطرة البورجوازية موقفاً ثورياً ، ولكن ما هو الموقف الآن من الفن للفن ؟

يقول بليخانوف : "لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة فى هذا العصر ... " ويضيف : "إن نظرية الفن للفن لا تنتج ثمرة طيبة ثمرة فى الظروف الاجتماعية الحالية" (١١١) لأن الفنان الذى كان لا يملك فى عصر تسلم البورجوازية الحكم ، فى القرن الماضى ، نظرية علمية ،أو دليلا يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطبقة ، أصبح الآن لديه هذه الأداة ، وبالتالى أصبحت العزلة تشكل ملاذاً للبورجوازية التى تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة . فالموقف الحقيقى للفنان اليوم فى رأى الماركسيين هو الموقف الملتزم.

وإذا كان الماركسيون قد رأوا فى الرومانتيكية مدرسة ثورية فى بدئها ، حيث كانت معبرة عن البورجوازية الصاعدة ، فإن هذا الموقف استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركى M. Gorky وجعل من الرومانتيكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكين الثوريين ، وقد اعتبر العديد من الكتاب السوفييت الحاليين ذلك الرأى وأخذوا به ، وأضافها بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية ، ولكن هذا الرأى لم يلق القبول لدى جميع الماركسيين ، بل قد هاجمه بشدة بعضهم ، على سبيل المثال ، المفكر الهنغارى ، "ج . لوكاتش" الذى لم يعبأ بما يشكله "جوركى" بالنسبة للماركسيين سواه ، فكتب : "إننا جميعاً نعلم أن الرومانتيكية الثورية كانت فى العشرين سنة الأخيرة إحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكية فكيف أمكن للرومانتيكية - رغم الجاذبية التى تصاحب هذه الصفة - أن تصبح فجأة جزءاً من الجماليات الماركسية ، على الرغم من أن "ماركس" ولينين لم يستخدما هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساخر ، وفى رأيى أنها ترجع إلى نفس

السبب الذى من أجله توجد الطبيعية فى الكتابات الاشتراكية : وهو "مذهب الذاتية الاقتصادى" و "المذهب الإرادى" اللذين أنتجتهما عبادة الفرد . إن الرومانتيكية الثورية هى المعادل الجمالى لـ"مذهب الذاتية الاقتصادى" . (١١٢) ويشن هجومه على هذا المذهب ، إذ أنه يصور الواقع تصويراً فجا ، مع أنه أكثر غنى وثراءً.

وكذلك رأى "بوريس شوكوف Boris sukev" أن الرومانتيكية لم تستطع فهم التناقضات الاجتماعية بصورة كاملة وفى شمولها ، فقد بالغت فى دور الفرد The Role of the individual مضيفة طابعاً كلياً على عالمه الداخلى وقاطعة كل صلاته بالعالم الموضوعى". (١١٣)

فقد أخذت الاتجاهات الماركسية – عدا التى تتشيع للرومانتيكية الثورية – "على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الفردية المنعزلة ، والحد من الارتكاز الأساسى على الخيال الواهم" (١١٤) ، ولكن الأمر لم يقف عند نقاد معارضين للرومانتيكية ، وآخرين معها بل إن "العديد من النقاد السوفييت أشاروا إلى رومانتيكية تقدمية وأخرى رجعية" (١١٥) ثم تطور إلى اتخاذ هذا المنهاج – تقسيم المدرسة إلى شطرين –منهاجاً عاماً يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة ، والتى يتضح أن موقف "الماركسيين" منها يزداد تعقيداً ، إذ يشير "الكسندر مایاسینکوف Alexander Myasnikov "إلى أن النقاد التشيكوسلوفاك رأو " أنه يمكن تطبيق الفكرة على المناهج الأوروبية الأخرى . فهم لا يتحدثون قط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية ، بل يتحدثون عن واقعية نقدية Criticial Realism تقدمية وأخرى رجعية ، وحتى عن (حداثة) Modernism رجعية وأخرى تقدمية . وهم يقولون أنهم يستخدمون مصطلح "الحداثة" استخداماً يختلف عنه فى الاتحاد

السوفيتى ، فهم لا يعنون به الفن الرجعى وحده بل الفن الحديث إجمالا ، ومن ثم يميزون بين نوعين من الحداثة ، ووفقاً لرأيهم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية Social Realism لا يتسع بما يكفى لكى يحوى ثراء الفن التقدمى فى تشيكوسلوفاكيا وعلى هذا يقترحون استعمال مصطلح أكثر اتساعاً فى رأيهم وهو (الفن الاشتراكى) الذى يجمع بين الحداثة التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث وبين الواقعية الاشتراكية".(١١٦)

ويزداد الأمر تعقيداً عندما يرد – على رفاقه التشيكوسلوفاك – محدداً بأن التعارض بين الواقعية والحداثة كان منذ عهد طويل ، وقد ظهر فى القرن المنصرم عندما بدأت الأفكار المستحدثة Modernist Ideas فى الظهور أول الأمر عند الرمزيين ، حيث دار صراع أيديولوجى وجمالى مرير بين الاتجاهين ، بين اتجاه (ثورى ، جذوره فى أعماق الشعب والحزب الشيوعى) ، و (اتجاه ينهض على التعبير الذاتى ويمعن فى الذاتية إلى حد بغيض) ، وهذا الاتجاه فى رأيه – له أنسابه التى تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصويرية والتعبيرية والتكعيبية والسوريالية ... الخ التى تنأى بعيداً عن المجتمع وتعادى الواقع وتضرب بجذورها فى المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism ".(١١٧)

ويصل الهجوم مداه على الاتجاهات الحديثة فى الأدب والفن عندما يقول "الكسندر ديمشتز Alexander Dymshits " : بأن الفن الحداثى Modernist Art" هو فن ... البورجوازية المتدهورة ، وهو غير مقبول لدى أشياع الواقعية الاشتراكية".(١١٨)

وكذلك نعت "بليخانوف" المدرسة المستقبلية ، باسم "الانحطاطية" وقال عنها "تروتسكى" (١١٩) بأنها سطحية ، ورجعية ، وإن كان قد رأى فيها ما يمكن

الاستفادة منه ، ورأى "الكسندر ديمشتز" أن "الفن الواقعي ، إنساني – دائماً – إنه يتشرب حباً عميقاً للبشرية ، ورغبة أكيدة في مساعدة المجتمع ودفع التقدم ، بينما ، على الجانب الآخر ، نجد أن الشكلية Formalism والتجريدية Abstractionism غير إنسانيتين ، إنما تحتقران التحليل العميق للشخصيات ، وتنحرفان باهتمامهما إلى تشويه صورة الإنسان".[١٢٠]

وفي مضمار الهجوم على الأدب الحديث ، اعتبر "نيكولاي ليزروف Nikelsi Leizerov" الأدب الوجودي أدبًا يستخدم نماذج من الواقع الحي، لكي يطرح مفاهيم فلسفية تشوّه الواقع مع إشاعة الوهم بالصدق الواقعي في تصوير الحياة، ويضرب مثالاً "براوية" "البيركامو" الغريب[١٢١] (المنبوذ) The outsider إذ يرى أن هدفها هو إثبات عبثية وخواء الوجود الإنساني، وهو يشيد بمقدرة الكاتب الفنية، ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذي لا يتفق – مع ما يراه (المنهج الواقعي)– ويعمل على تعميم فهمه لرواية الغريب على الأدب الوجودي كلّه[١٢٢] وهو نفس الفهم الذي نراه متداولاً في "القاموس الفلسفي" – إصدار دار التقدم – إذ يرى أن علم الجمال الوجودي نظرية مثالية ذاتية للفن والإبداع الفني ويدمج بين الوجودية (في الفن) وبين الطبيعية في تصويرها لانحطاط الإنسان وللجانب المعتم Dark side للوجود الإنساني، ويرى القاموس، أيضًا أن الفن لديهم يعمل على إيقاظ العواطف اللاواعية للفرد. وعلم الجمال الوجودي يعكس التدهور الروحي للمجتمع الرأسمالي المعاصر"[١٢٣].

ويكتب "سيرجي موزنياجون Sergei Mozhnyagun" بعد أن يربط بين الاغتراب Alienation والامبريالية Imparialism ساخرًا من الوجوديين: "أما

الوجوديون، من ناحية أخرى، والذين يرون الإنسان وجودًا منعزلاً بلا مُعين فإنهم يعتبرون الاغتراب، أى التضاد بين الإنسان والمجتمع مبدأ أبديًا ومطلقًا"(١٢٤).

وهنا نجد خلطًا بين كافة الاتجاهات الوجودية، بل وصلوا إلى الدمج بين الوجودية والطبيعية، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند "سارتر" من أدب المواقف، والمضاد لأدب "مارسيل" الذى يخضع لحتمية قدرية - كانت محل نقد عنيف من "سارتر".

ولكن، رغم الهجوم الشديد على الاتجاهات (الحديثة) فى الأدب والفن من جانب العديد من الكتاب الماركسيين، لاسيما السوفيت منهم، فإن هذا لم يمنع تغلغل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية، سواء فى الاتحاد السوفييتى أو خارجه، مما دفع "متشنكو" إلى أن يقول : "نحن لا ننكر مدارس معينة فى الفن البورجوازى المعاصر تسعى حقًا إلى قطع الصلة التى تربطها سواء بالعالم المادى، أو بالمتطلبات الروحية للناس العاديين. وإنه من الجدير بالأسف أن نقدم هذه النزعات الضارة فى صورة العملية الطبيعية فى تطور الفن والتصور الماركسى الجديد له"(١٢٥).

بل ونجد أن الكاتبة الاشتراكية الهولندية "هنريتا رولاند - هولست Henrieta Roland - Holst فى دراستها عن علم الجمال الاشتراكى تؤكد قائلة: أنه "من المعروف للجميع ومما لا يحتاج إلى تذكير أن الفن ليس فى حاجة إلى هدف خارجه ويرى معناه فى ذاته"(١٢٦)، مما يصل إلى الدعوة لمبدأ "الفن للفن".

ويتضح التناقض فى المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين يكتبون عن "كافكا" ، وهم : "سيرحى موزنياحون" ، "حورج لوكاتش". "روجيه حارودى"، فإذ يرى الأول أن "كافكا" ينتقد الرأسمالية ولكن انتقاداته غير مقنعة لأنه يستمد نقده من ما أسماه (بغضب النفس Anger of he soul) فلم تكن الرأسمالية

وحدها في نظر "كافكا" ممثلة للعسف الشامل، بل أيضًا كانت الثورة الاشتراكية ونعاطف "كافكا" - في رأيه مع الثورة الروسية لم يجعله يعتبرها تحولاً تاريخيًا لأنه كان متأثرًا بفكرته الراسخة في ذهنه عن شبح البيروقراطية المفزع، فقد كان يقول: إن كل ثورة تنتهي إلى صورة من البونابرتية التي تحتضن الثورة فلا تبقى سوى نوع جديد من البيروقراطية[١٢٧] جاعلاً نقده ينصب أساسًا على آراء "كافكا" أكثر منه على أدبه، ولم ير تناقضًا في عمل "كافكا" يعكس تناقض واضطراب العصر علمًا بأنه لو اهتم برأي "إنجلز" عن "بلزاك" الذي أوضح أنه بالرغم من أن "بلزاك" كان من أنصار (المشروعية) لكن رواياته تعتبر مرثيات لذلك المجتمع الذي كان يناصره وقد وصف (أي بلزاك Balzac) الفترة ما بين عامي ١٨١٦، ١٨٤٨، مقدمًا لوحة حية من الأحداث عن تقدم البورجوازية إلى السيطرة على المجتمع وانهيار مجتمع الإقطاع[١٢٨].

أما "لوكاتش"[١٢٩] فرغم أنه رأى في "أعمال كافكا يتحقق إدراك الواقع الذي يؤدي إليه هذا بأكبر قدر من التماسك والإقناع، وبأنه ينتمي إلى الكتاب الواقعيين العظام، إلا أنه أدانه بشدة، رابطًا بينه وبين "كيركجارد"، لأنه لم يتجاوز تصوير الطابع الشيطاني لعالم الرأسمالية الحديثة وعجز الإنسان في مواجهته وخلاصه بالطبع، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيدًا عن ذروة تطوره التاريخي.

أما "روجيه جارودي"[١٣٠] فيرى "كافكا" كاتبا واقعيًا عظيمًا، أقام التحامًا بين الإبداع الشعري والحياة، وهو ليس كاتبًا يائسًا ولكنه شاهد على عصره، وأعماله الأدبية تعبير عن موقفه من العالم، وهي ليست صورة منقولة ومتواكلة كما أنها ليست نبوءة تسرف في الخيال، وتتمثل عظمة كافكا في نجاحه في خلق عالم أسطوري لا

ينفصل عن عالمنا الواقعى بل يكوّن معه وحدة، ويجعل كافكا صاحب النصيب الأعظم فى كتابه (واقعية بلا ضفاف).

وهذه المواقف المتباينة تؤكد ما نراه، من عدم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة، وإنما توجد اتجاهات ماركسية متباينة تجاه المدرسة الواحدة.

ولعل الموقف من "السوريالية" يزيد الأمر جلاءاً ووضوحًا، خاصة إذا علمنا أن السوريالية أقامت دعوتها على أساس أن "بريتون"[١٣١] كان يعتبر نفسه ماركسيًا، والماركسية أهم الروافد التى ترفد السوريالية بفلسفتها فقد كتب "سيرجى موزنياجون": "ولكن سوف يكون صحيحًا لو أننا سلمنا بأن "السوريالية" نوع من الكآبة والغضب تكبل الإرادة، وتخنق الاحتجاج. فقد أكد آراجون Aragon فى مقالته عن إيلوار Eluard بأن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعرًا حقيقيًا للشعب فقط عندما يرفض السوريالية".[١٣٢] فكأن هذا الموقف السلبى هو الذى يجعل الشاعر شاعرًا شعبيًا.

أما القاموس الفلسفى – الصادر عن دار التقدم – فقد جاء به، عن "السوريالية"، أنها التعبير عن السمة المميزة لأزمة المجتمع الرأسمالى Th Crisis Of Capital Society وأن جذورها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية "لفرويد" التى تعتبر الفن كـ (شىء) As thing، وإنه ناتج ووظيفة للشهوانية. ويرى (القاموس أيضًا) أنه وفقًا للسوريالية فإن الفن ينبع من الإثارات الجنسية، ومن الخوف من الموت ومن الحياة. وتناقضات المجتمع الرأسمالى التى شطرت الرأسمالية إلى شطرين، بالخوف والعجز عن مواجهة العالم الواقعى الناتج عن هذه التناقضات، هذه التناقضات جعلت السورياليين يجدون بعض الصور التى أمكنهم تجسيمها مشيعين القرف والإشمئزاز من الواقع والحياة نفسها ، والسوريالية من وجهة النظر تلك

تؤكد على الهديانات Hallucinatons والحالات المرضية Pathological Cases والتشاؤم واليائس.

ويضرب (القاموس) مثلا على بعض السورياليين فيضع بينهم (ت . س . اليوت) وكافكا ، و"باوند" وغيرهم.[133]

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن السوريالية تتخذ من الماركسية أحد أركانها الأساسية ، ولا يشير إلى موقف "تروتسكى" المناصر لها والذى اعتبرها المدرسة المعبرة عن الاتجاه الماركسى ، والأكثر من ذلك ، هو الوقوع فى الأخطاء الفادحة ، كأن يعتبر الشاعر الإنجليزى (ت . س . اليوت . T . S. Eliot) شاعراً سورياليا ، وكذلك "آزرا باوند" ، أو اعتبار "كافكا" كاتبا سورياليا ، وهى أخطاء لا تغتفر ، وهى وإن كانت توحى بشىء ، فإنها إنما توحى بخلط ودمج بين كافة الاتجاهات الحديثة ووضعها جميعا فى سلة واحدة ونسبتها إلى شجرة واحدة فى مواجهة الأدب السياسى (ولا أقول الأدب الإشتراكى).

وفى حالة السوريالية أيضا نلاحظ أن المواقف متناقضة أيضا ، فبينما يشترك "تروتسكى" فى تحرير البيان السوريالى ، ويرى "بريتون" أنه ماركسى ثورى ، وفإننا نجد أن "آراجون" السوريالى السابق يهاجم السوريالية بعنف جاعلا الكفاح ضدها كفاحا ضد "التروتسكية" ، كما أننا نلاحظ الهجوم العنيف من النقاد وعلماء الجمال السوفييت الحاليين ، وكذلك الموقف الرسمى المتمثل فى ما جاء فى القاموس الفلسفى.

وهو نفس التناقض الذى كان تجاه "بيكاسو" الذى رأى "جارودى" أنه "إنسان ومصور يلتهم الدنيا بعينيه ، ثم يفررها بيده ، وبين العينين واليد يوجد رأس وقلب إنسان تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول" [134] ، وبينما كان "بيكاسو"

مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعى الفرنسى ، فلم يستطع أن يستوعب عالمه ، وقد شاع عنه الكثير إلى حد اضطرار "جارودى" - التأكيد على أنه إنسان وليس أسطورة "وليس نبيا أو بهلونا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم ، أو صانع معجزات"(١٣٥).

فقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعى) عدا "جارودى" ، والذى طرد منه أخيرا ، كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية السوفييتية التى تضيق نطاقه ، وبالتالى تحكم على كافة الاتجاهات والمدارس بالعقم ، ومما هو جدير بالذكر ، فإننا نلاحظ أيضا ، فى هذا المضمار (نقد الاتجاهات غير الملتزمة) أن الماركسيين لا يقفون فى خندق واحد ، وإنما تتعدد الاتجاهات ، بدءا من الاتجاه الذى يرفض كافة المدارس والاتجاهات التى لا تجعل من الواقعية الاشتراكية ، بأكثر مفاهيمها فجاجة (الالتزام الحزبى) أساسا لها ، مرورا بالاتجاه الذى يمكن أن يستوعب الواقعية النقدية والرومانتيكية الثورية ، وتنتهى إلى الاتجاه الذى يستوعب كافة مكتسبات الفن المعاصر ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الاتجاهات الحداثية ، وهذا يوضح بجلاء إلى أى مدى ، يجب فى تعاملنا مع المفاهيم الجمالية الماركسية ، أن نحذر من الموقف الدوجماطيقى الذى يؤكد على وجود (علم جمال ماركسى) أو اتجاه ماركسى واحد.

ثالثا : العلاقة بين موقف "سارتر" والاتجاهات الماركسية

إن مفهوم الالتزام ، بالرغم من أنه ليس مفهوما أدبيا خالصا إلا أنه وجد تفسيره البالغ الدقة في حقل الأدب والفن ، وكان نتيجة لتطبيق هذا المفهوم هو أن يلعب الكاتب دورًا في الصراعات التي تعتمل في العصر ، وذلك لأنه لا يؤدي واجبه كفنان أو أديب وحسب ، بل لأنه يعرف قيمة هذا المبدأ – ويتميز الأدب الملتزم – على حد ما يرى "ماكس أدرث Max Aderth" بعظم واقعيته ووضع المؤلف في الحياة ، وإن كان هذان لا يمكنهما إبداع فن ، إلا أنهما يرفعان من قيمته ، فهما يساعدان على جعلنا واعين بواقعنا الفعلي ، وزيادة إحساسنا المسئولية ، بالإضافة إلى أن الأدب الملتزم يساعد على ترشيد استمتاعنا الجمالي إنه يجعله ذا وظيفة اجتماعية."(١٣٦)

وبالرغم من أنه قد يبدو أن مفهوم الالتزام واضح ولا لبس فيه ، إلا أن مجرد التعامل مع هذا المفهوم يوضح إلى أي مدى يختلط معناه ، وقد كان هذا واضحاً في طرح الموضوع بين "سارتر" والاتجاهات الماركسية ، وقد اتضح أنه إلى جانب الاتفاق بعض الآراء ، إلا أن ذلك لم يمنع وجود خلافات عميقة أيضاً ، وسوف نوضح العلاقة بين آراء "سارتر" والآراء الماركسية كالآتي:

(أ) معنى الالتزام ومعياره

(١) لقد رأى "سارتر" أن الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه ، والذي على أساسه يلعب دوره بالنسبة لقرائه ، هادفاً إلى قهر صدفية العالم ، وإصلاحه بتصويره كما هو ، أي كمنبع للحرية الإنسانية ، ويكمن معنى الالتزام في الفعل وتحمل المسئولية ، فكان المعيار الذي يلتزم على أساسه الكاتب معياراً أخلاقياً.

هذا بينما أقام الماركسيون مفهوم الالتزام على أساس نظرية الانعكاس ، إذ يعكس الأديب أو الفنان الوضع الاجتماعي القائم والعلاقات الاجتماعية الكائنة في المجتمع على أساس أن الأدب والفن معاً يشكلان جزءاً من البنية الفوقية للمجتمع

التى تعكس البنية التحتية لـه . هذا بشكل عام ، ولكن اختلفت التقديرات بين أن يكون الكاتب أو الفنان ملتزما بالخط الحزبى Party Line أو أن يكون مع التحرر الإنسانى العام ، أو فى موقف وسطى بينهما – كما أوضحنا فيما سبق – وفى هذه النقطة فإننا نجد أن "سارتر" قريب جداً من الماركسية ، وخاصة من الاتجاهات التى توسع مفهوم الالتزام وتجعله مع التحرر الإنسانى بشكل عام ، وإن كان مفهوم "سارتر" لا يقوم على أساس متين ، فى علاقته بالوضع الاجتماعى ، إذ استبدل الجمهور بالعلاقات الاجتماعية القائمة فى عصر أو وضع معين.

(٢) لقد استنتج "سارتر" (١٣٧) الالتزام من طبيعة الأدب ، وهكذا كانت نقطة بدايته مقامة على ماهية مثالية أكثر منها على الدور الطبقى للأدب فى أى مرحلة من مراحل التطور الاجتماعى ، والنتيجة هى أن تعريفه الشهير للأدب كوعى بالوجود وذلك لما يأتى :

أولا – لأن ذلك الوعى يجب أن يكون وعياً اجتماعياً يعتمد على ممارسة اجتماعية محددة ، وذلك بإدراكه القوى التى يستند إليها والقوى التى يناضل ضدها ، فالكاتب الملتزم يصبح أكثر وعياً بانخراطه كإنسان ، ومسئوليته ككاتب ، وبأن هذين لا ينفصلان . وقد وضع "بريخت Brecht" "الكاتب الماركسى" المعنى كما يلى : يوجد القليل مما يمكننى القيام به ، ولكن بدونى فإن الحكام يكونون فى أمان تام ...

ثانيا – الفعل الذى يقود إليه الوعى ليس فعلاً فردياً ... وبالنسبة للماركسيين فإن الالتزام يتضمن الروح الحزبى ويشترك بين مجموعة واسعة . وإن كان "سارتر" عام ١٩٤٨ رأى أن الكاتب الملتزم هو الذى يوجد خارج حزب الطبقة العاملة فقد كان يبرر موقفه بأن الحزب الشيوعى الفرنسى ليس ثورياً بقدر كاف.

ثالثا – لعل ربط "سارتر" بين الالتزام والوعى بالوجود يعود إلى أنه لم يفطن إلى أن الالتزام برز فى القرن العشرين ، والانطباع الذى يمكن أن يصلنا منه

هو أن الالتزام كان ينبغى أن يظهر مبكراً جداً عن هذا القرن . ولكن من جهة أخرى فإن الاتجاهات الماركسية أوضحت أن الالتزام نشأ اليوم To day وبالدرجة الأولى بسبب تعاظم حدة الصراع الطبقى ، وحدة التناقضات بين قسمى المجتمع المتضادين Opposed sections of society التى جعلت الأمر يزداد صعوبة لو بقى الكاتب محايدًا ، وذلك أن الكثيرين ممن نبذوا الالتزام أحسوا بالحاجة إلى تبرير موقفهم . كما أوضحت الاتجاهات الماركسية أيضاً أن ضيق نطاق الاحتكار الرأسمالى ، جعل الحال بين المثقفين والطبقة العاملة لم يعد قائماً بين عدد محدود من الأفراد كما كان عندما صاغ "ماركس" و "إنجلز" بيان الحزب الشيوعى Manafesto of the Communist party بل أصبح الآن ظاهرة اجتماعية Social phenomenon فالالتزام يعكس التغيرات الاجتماعية ، وأصبح الآن يعكسها بشكل أدق ، بل وأصبح فى وسعه مساعدة التغيرات اللاحقة.

ولكن ، وحتى لا نكون متعسفين فى هذه النقطة ، فإن "سارتر" قد أشار بوضوح إلى عدم إمكانية الحياد بالنسبة للكاتب فى مواجهة الصراعات التى تدور فى المجتمع والعصر ، ولام بعنف "فلوبير" و (الأخوين جونكور) لصمتهما إزاء (كوميون باريس) وأكد على ضرورة دفاع الكاتب عن المضطهدين والانحياز إلى الطبقات ذات الطابع التقدمى فى المجتمع ، بل ودعا إلى محاربة الاضطهاد فى أى مكان.

وبذا فإن "سارتر" رغم أنه لم يؤسس التزامه على أساس نظرى ماركسى صرف ، إلا أنه فى النهاية يلتقى مع الماركسية - رغم ضياع بعض المعانى منه - ويمكن أن يرجع ذلك إلى علاقة "سارتر" بالماركسية التى تحمل نوعاً خاصاً من العلاقة (ذات تعقيد شديد أوضحناه فى الفصل الأول) ، وهو أيضاً بالإضافة إلى ذلك

يختلف مع الماركسية فى بعض المنطلقات – والتى أوضحناها فى الفقرة السابقة . والتى أشار إليها ، (ر . م . البيريس) فى كتابه عن "سارتر" كما يلى :

"ينبغى أن نقرر أن الالتزام الذى يتحدث عنه "سارتر" ليس هو أبداً آخر الأمر التزام الحزب الشيوعى ، إن الحزب الشيوعى يفترض الدخول فى منظمة ، وقبول خط السير العام ، أما الالتزام فى رأى "سارتر" فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأى فى الأحداث الاجتماعية والسياسية ، وأن يصرح بهذا الرأى ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية".(١٣٨)

ولكن حتى فى هذه النقطة ، إنه يتفق مع "مايا كوفسكى" الذى رأى أنه ليس من الضرورى الالتزام بمؤسسة اجتماعية أو سياسية معينة ، ومع "تروتسكى" و"إرنست فيشر" و "جارودى" أى مع المفكرين الماركسيين الذين رأوا فى الكتابة أو الإبداع الفنى عملا يختلف عن السياسة . فالتزام الكاتب يصدر عن حرية . وإن كانت آراء "سارتر" قد تعارضت مع الماركسيين ، من النقاد والكتاب السوفييت الحاليين، ومع أتباع "زدانوف" والمتأثرين بـ"الستالينية" ومع "لوكاتش" الذى خلط بين جميع الاتجاهات الوجودية ،إذ رأى أن الإنسان بالنسبة لهذه الاتجاهات جميعـ ، انفرادى بطبيعته ، غير اجتماعى ، غير قادر على إقامة علاقات مع الكيانات البشرية الأخرى."(١٣٩)

وبهذا يتضح أن مفهوم "سارتر" لمعنى ومعيار التزام ، قد نهل من الماركسية وإن كان "سارتر" فى تعامله معه كان وجودياً من نوع خاص ، وماركسياً ايضاً من نوع خاص ، أو كان "سارترياً" يحمل تناقضه الخاص وفهمه الخاص ، وقد ارجعت الباحثة الإنجليزية "إيريس موردخ"(١٤٠) موقف "سارتر" هذا إلى نموه تحت ظلل السوريالية، وارتباطه بالصراع السوريالى الشيوعى ، وتأثره برومانسية "تروتسكى" ومشاركة

السوريالية معاناتها العميقة وحرارة التجربة ولكن هذا التفسير يبدو غير مقنع لأن "سارتر" رغم أنه توجد صلات ما بينه وبين السوريالية ، إلا أنه نقدها نقداً مراً – بل ونقد صلتها "بتروتسكى" أيضاً ، ولذا فإننا نميل إلى رد موقفه هذا إلى إصراره على أن يكون وجودياً ينهل من معين "الفينومينولوجيا" والمتأثر بالخصوص بـ"مارتن هيدجر" أكثر من "هوسرل" وفى نفس الوقت أن ينهل من معين الماركسية ، ماركسية "ماركس" ،واضطلاعه بدور فى الحياة ، دور مؤثر وفعال.

وقد كان معنى الالتزام ومعياره بالنسبة لـ"سارتر" يقوم على التزام من نوع خاص "إذ يرى أن الإنسان الملتزم هو الإنسان الذى يستشعر بالمسئولية تجاه من يتبعه من الناس"[١٤١] . وهذا الالتزام يمكن أن يتسع ليستوعب الالتزام بالمسيحية أو أى عقيدة أخرى، قد تخالف آراء "سارتر" نفسه، فقد كان الالتزام بالنسبة له يحمل إلى حد ما جانباً تجريدياً وفضفاضًا.

(ب) الالتزام والشعر والفنون المختلفة :

لقد رأى "سارتر" عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، على أساس ما رآه من اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر ، وبين ما يمكن أن نسميه الرمز أو الدال فى النثر وهو ما لا يمكن الوصول إليه فى الشعر والفنون ، ورأى أن النثر وحده ، هو الذى يهدف إلى الحرية ، وهو فى هذا يختلف مع الآراء الماركسية بشكل عام ، التى ترى أن الفنون والآداب جميعاً تشكل جزءاً من البناء الفوقى ، ولذا ... فما يسرى على نوع ما من الآداب أو الفنون إنما يسرى على غيره ، فالشعر ، والفنون المختلفة ، ملتزمة وفقا لهذا المنطلق ، وإذا كان "فيشر" يرى أن لغة الشعر لغة خاصة ، وربط "طومسون" بين الشعر والحلم والسحر ، فإنهما لم يغفلا وظيفة الشاعر الاجتماعية، ودوره.

وتلك نقطة اختلاف أساسية مع الماركسية ، وإذا كان "سارتر" لم يشر فى هذه النقطة إلى الماركسية ، أى أنه لم يدّع أنه يبنى نظريته على أساس معارضة الماركسية ، فإننا نرى أن هذا الموقف جاء مصطبغاً بأفكار الشاعر الفرنسى "مالارميه" - كما أسلفنا - وجاء أيضاً فى محاولة منه للإبقاء على مجال يمكن أن تستمر آراؤه فى "المتخيل" - والتى ناقشناها فى (الفصل الثانى - على العمل فيه ، إذ كان الشعر لا واقعياً ، ومتخيلا . وكذلك الفن ، رغم أنه فى (المتخيل) حاول أن يطبق أفكاره على شتى أنواع الفن والأدب (حتى التمثيل).[١٤٢]

(جـ) نقد الاتجاهات غير الملتزمة

لقد كان موقف الالتزام "السارترى" يقرب من موقف الالتزام الماركسى فى كثير من المواضع [١٤٣] - مع بعض الاختلافات - من المدارس والاتجاهات المختلفة.

(١) فإذا كان "سارتر" قد رأى أن الكلاسيكية نشأت فى مجتمع الاستقرار النسبى حيث الخلط بين التاريخ والتقاليد ، وسيادة آداب اللياقة وتثبيت الفروق بين الطبقات فإن "بليخانوف" يرى نفس الرأى تقريباً "إذ تغدو آداب اللياقة الأرستقراطية هى المعيار الذى يحكم على الأعمال الفنية . وهذا بذاته سبب كاف لنزوع المأساة الكلاسيكية إلى الانحطاط"[١٤٤].

وقد اعتمد "سارتر" على تفسير الأدب بالجمهور إذ رأى أن جمهور الكلاسيكية يتطابق مع الكتاب ، فلا يتجاوز الجمهور الإمكانى الجمهور الفعلى.

(٢) وإذا كانت الاتجاهات الماركسية قد رأت أن الرومانتيكية فى البدء كانت حركة ثورية إذ مهدت الطريق لوصول البورجوازية إلى السلطة ، وتخلصت من المثل الأعلى الكلاسيكى ، ونزعت إلى البعد عن الغيبية ، ثم كان انحدارها إلى مهاوى

الرجعية فى بعض البلدان - ألمانيا على سبيل المثال - إذ كانت البورجوازية قد تعلمت من الثورة الفرنسية وخافت أن تكون ثورتها العنيفة سبباً فى ضياع السلطة منها ، هذا أولا : ، وثانياً : كان مبدأ (الفن للفن) فى البدء ثورة، لأنه كان يرفض الخضوع لشريعة السوق البورجوازي - رغم حدود هذه الثورية - ثم بعد أن جاءت الماركسية ، أصبح رجعياً لأن النظرية الثورية التى كان يبحث عنها الكتاب والفنانون - فى رأى الماركسيين - قد وُجدتْ ، فأصبح الفن للفن رجعياً.

أما بالنسبة لسارتر فإن الرومانتيكية أدب استهلاك ، والكاتب الرومانتيكى يريد الالتحاق بالأرستقراطية ، ووصول الاستهلاك إلى أعلى درجاته يأتى من التجديد والفن للفن، ولذا فالفن للفن يلقى هجوماً شديداً من "سارتر" لهذا السبب، فهو ليس إلا ذريعة تذرع بها تكرات القرن التاسع عشر للإفلات من الموقف الذى تفرضه عليهم مسئولياتهم.

وهنا تكمن نقطة الخلاف بين "سارتر" والماركسيين - بشكل عام - فى تحديد الفروق الجوهرية بين مرحلة وأخرى يمر بها الاتجاه أو المدرسة ، أما ما عدا ذلك فإن موقفيهما يكادان يتطابقا.

(٣) وإذا وصلنا إلى المدارس المعاصرة ، فإنه يبدو لنا أن "سارتر" يتفق مع الماركسيين السوفييت ، و"جورج لوكاتش" ، فى نقد هذه المدارس ، إذ يرونها دليل انحطاط وتدهور بالأدب ، وقد نالت "السوريالية" من "سارتر" وهؤلاء الماركسيين أشد الانتقادات.

ولكن يجدر بنا أن نشير هنا إلى بعض النقاط التى اختلف فيها "سارتر" مع الماركسيين وهى نفسها التى اختلف فيها الماركسيون مع بعضهم البعض.

(أ) تبنى بعض الماركسيين السوريالية ، ووجدوها التعبير عن الديالكتيك المادى فى الفن (بريتون ، تروتكسى) وغيرهما . وقد انتقد هذا الاتجاه بعنف من الماركسيين (الرسميين) ومن "سارتر" أيضاً رغم وجود ظلال "سوريالية" فى كتاباته المبكرة.

(ب) اتخذ الماركسيون مواقف متناقضة من عدد من الأدباء والاتجاهات الحديثة ، مثل (فرانز كافكا) ، (ألبير كامو) ، والاتجاهات الحديثة بشكل عام ، فنجد البعض (فيشر ، جارودى) يقفون مع "كافكا" ، ويوسعون مجال الواقعية لتستوعب الاتجاهات الحديثة (ويطرح "فيشر" على الأخص مفهوم فن اشتراكى ليكون أوسع نطاقا من الواقعية الاشتراكية) . وكذلك بعض النقاد الجدد – فى الاتحاد السوفيتى والذين تسمع أصواتهم بخفوت (ف . لاشكين) أو فى هولندا (هنريتا رولاند –هولست) فى نفس الوقت الذى يصب فيه الكتاب (الرسميون) جام غضبهم على هؤلاء الأدباء وهذه الاتجاهات ، ويهاجمون بعنف الاتجاهات الوجودية فى خلط خاطئ بين جميع كتابها ، وقد وقع فى هذا الخطأ "لوكاتش" والسوفييت الحاليون.

أما بالنسبة لـ"سارتر" فقد وقف فى الاتحاد السوفيتى مدافعاً عن "كافكا" الذى أحرقت كتبه النازية ، وأشاد فى دراسة له بـ"ألبير كامو" عن رواية الغريب ، وإن كان موقفه من الاتجاهات الحديثة كان متشدّدًا.

وهكذا فإن "سارتر" هنا يتذبذب بين الاتجاه الماركسى الدوجماطيقى أو الرسمى، وبين أكثر الاتجاهات راديكالية.

لقد استوعب "سارتر" إذن آراء ومواقف ماركسية ، ولفظ أخرى ،أو بالأحرى فإننا نجد أن "سارتر" قد فهم – إن صح قوله بأنه ماركسى خارج الحزب الشيوعى ،

على حد ما كتب عند وفاة "ميرلوبونتي" - الماركسية ، وبالتحديد الالتزام في تداخل مع الوجودية ، فجاءت أفكاره على النحو الذي ذكرنا.

وهكذا ، فإذا كان "سارتر" قد رأى في المتخيل أن الفن "يرى كنتاج خالص للخيال الهارب في السلوك الذي يبدو باسطاً التأسيس النظري للرؤيا التي تخدم الاعتقاد" في الفن للفن ، هذه الرؤيا غير الملتزمة في الفن ، على الأقل في معيار الشعور السياسي[١٤٥] ، فإنه في (ما الأدب ؟) قد بسط رؤيا ملتزمة ، وإن كانت نقطة الضعف فيها تكمن في أنه وضع (تصوراً سارترياً) نهائياً ، تبدو فيه الماهية Essence سابقة على الوجود Existence بالرغم من بدء "سارتر" في وصف دور اجتماعي للأدب . فقد كان يميل إلى استنتاج المشروع الأدبي لا من موقف الأديب الاجتماعي المحدد ، بل من الماهية المثالية Ideal Essence للأدب[١٤٦].

ولذا كان موقف "سارتر" المعقد تجاه من ينادون بالالتزام ، ومن يهربون من هذا المفهوم ، وأخيراً فإننا نود أن نسجل هنا أن تطوراً في موقف "سارتر" قد حدث فقد قوض آراءه التي كان قد صاغها في كتاباته المبكرة ، عن لا واقعية الفن (في المتخيل) وعن الخلاص بالفن كما يستشف من (الغثيان) ، وذلك بدعوته للأدب الملتزم ، واندراج الأديب في العصر وتغييره للواقع ، ولكنه في نفس الوقت أبقى على هذه النظريات عندما أغلق مفهوم الالتزام على الأديب ، دون سواه فكانت نظريات (الفن اللا واقعي) ، وتعارض الموضوع الأخلاقي مع الموضوع الجمالي مازالت قائمة في مجالات الشعر والفنون الأخرى.

هوامش الفصل الرابع

(١) كلمة التزام قد تكون ترجمة عربية غير وافية لكلمة Engagément وهى فى قصورها شبيهة بالترجمة الإنجليزية Commitment وذلك لأن "جان بول سارتر" لا يستخدمها بالمعنى الفلسفى المتعارف عليه ، بل يستخدم أيضاً معانيها الأخرى فى اللغة العادية ، والكلمة تفهم فى الفلسفة على ثلاث معان :

(أ) الالتزام بمعنى الإخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع ، بعكس الانعزال المجرد فى برج عاجى ، وهذا المعنى يقرب مما يقصده "سارتر" فى بعض الحالات.

(ب) الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محدد من أشكال السلوك ، الملتزم هنا هو عكس "المنفلت" أو اللامنتمى الذى يسميه "جيد" dis ponible unattachac أى بالمعنى الأصلى للكلمة ، المسرّح من الجندية ، وهذا اللامنتمى ، كما نقول "أندريه جيد" شخص تشتعل حرارته لأى شىء ولكل شىء ، ويرفض ، ولا يرتبط بشىء ولا بشخص ولا حتى بنفسه ، ويخلص لأى شىء ، بل يجرى دائماً وراء الهوى ، ويأتى الفعل جزافيا مجانياً ، لا يتسم إلا بأن يكون هواه عارماً مفرطاً لا ينحصر فى شىء واحد ، وقد ناقش "سارتر" فكرة "أندريه جيد" أكثر من مرة وأعلن أنه رفضها ويتميز عنها ، ومع ذلك فالجانب السالب عند "سارتر" يقترب من فكرة الانفلات أو عدم الالتزام عند "جيد".

(جـ) الالتزام بمعنى الانطلاق الفلسفى أو المذهبى على أساس مبادئ أولية محددة وهذا معنى يرفضه "سارتر" تماما وفضلا عن ذلك فالكلمة فى اللغة الفرنسية العادية تفيد أيضاً معنى "التورط" أو "الانغماس" مما يدفع الدكتور عبد الرحمن بدوى مثلا إلى استخدام كلمة "الانخراط" بدلا من الالتزام فى أحيان كثيرة (إسماعيل المهدوى : فلسفة الالتزام

عند سارتر ، مجلة الفكر المعاصر ، العدد ٢٥ ، مارس ١٩٦٧ ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٩٦).

وقد رأى ماكس أدرث Max Adreth أن مفهوم الالتزام بالرغم من أنه ليس مفهوماً أدبياً خالصاً بل إنه مفهوم فلسفي ، فقد شرح بدقة بالغة في حقل الأدب.

انظر :

-Adreth, M . : What is "Literature Éngagè" ? in Graig D. : Marzxists on literature An Anthology , Pinguin books, London 1977, P. 479.

(٢) راجع ، زكريا ، فؤاد : دراسة جمهورية أفلاطون - وزارة الثقافة - دار الكتاب العربي - القاهرة - ١٩٦٧ ، ص ص ٧، ٨.

(٣) بدوي ، عبد الرحمن : الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، ط ١ ، ١٩٤٧ ، ص ص ١١١، ١١٣.

(٤) بيرس ، سان جون : رسالة الشاعر ، مجلة الآداب ، العدد (٢) ، ١٩٦٠ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٠، ص ١٤.

(٥) مكليش ، أرشيبالد : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة توفيق صايغ ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (بيروت) بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر (نيويورك) ، ١٩٦٣ ، ص ١٧.

(6) Mayo, Bernard : Poetry, Language and communication, philosophy, Vol, XVIX No . 109, April 1961, Macmillan, London, 1961, P. 138.

(7) Ibid. P. 138.

(8) Carve, Meyrich, N. : Poets and their Phliosophies, Philosophy Vol. XXVI No. 67, April, 1951, op,. Cit., P. 115.

(9) Valery, P. : Poé si, Conferencia, 1928, PP. 470-472.

عن هلال ، محمد غنيمي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ص ٣٤٨، ٣٤٩.

(١٠) سارتر ، جان بول : تقديم الأزمنة الحديثة ، ضمن الأدب الملتزم ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥، ص ٧.

(11) Caws, Peter, Sartre, op. Cit., P. 25.

(١٢) سارتر . جان بول : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ١١، ١٢.

(١٣) المصدر السابق ، ص ص ١٢، ١٣، والشعر لـ"رامبو" وهذا نصه (كما جاء في هامش الصفحات المشار إليها).

O Saisons !o Chat eaux!
Quelle Qme est sans défauts?

(١٤) سارتر ، ج . ب : مسئولية الكاتب ، ضمن كتاب : بلوك ، هاسكل ، سالنجر ، هيرمان : الرؤيا الإبداعية ، ترجمة أسعد حليم ، مراجعة محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٦، ص ٢٢٧.

(١٥) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٩.

(١٦) المصدر السابق ، ص ٩.

(١٧) مكليش ، أرشيبالد : الشعر والتجربة ، مصدر سابق ، ص ٢١ ، وأيضاً : راجع مكاوى ، عبد الغفار : الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر - جـ ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، ص ص ٦٩-٧٣.

(١٨) تاجلياو ، جويدو موربوجو : سارتر والأدب والشعر ، ضمن "سارتر عاصفة على العصر"، ترجمة وتلخيص مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٥، ص ص ١٥٦، ١٥٧، وأيضا : اسكندر ، أمير : النقد ونظرية الأدب السارترية ، ضمن كتاب : سارتر مفكراً وإنساناً ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ص ٢٢٩، ٢٣٠.

(١٩) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٤.

(٢٠) سارتر ، ج . ب : مسئولية الكاتب ، مصدر سابق ، ص ٢٢٧.

(٢١) الحفنى ، عبد المنعم : جان بول سارتر ، الحياة والفلسفة والأدب ، دار الفكر ، القاهرة الطبعة الأولى : ١٩٦٣ ، ص ٢١٤.

(٢٢) ساتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١.

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٤.

(٢٤) نفس المصدر ، ص ٦.

(٢٥) مكليش ، أرشيبالد : الشعر والتجربة ، مصدر سابق ، ص ١٤.

(٢٦) راجع الفصل الخامس من هذا الكتاب للوقوف على مدى اتساق أفكار "سارتر" مع إبداعه.

(٢٧) سارتر ، ج ب : مسئولية الكاتب ، مصدر سابق ، ص ٢٢٩ ، وأيضاً : ما الأدب ، ص ١٥.

(٢٨) سارتر ، ج ب : ما الأدب ، الطبعة الفرنسية ، ص ٨٣ ، عن : البيريس ، ر . م : سارتر والوجودية ، مصدر سابق ، ص ١٥٣.

(٢٩) سارتر . ج . ب : دفاع عن المثقفين ، مصدر سابق ، ص ٩٠، ٩١.

(30) Thody, Philip, : Jean Paul Sartre, A liierary and Politioal study, op. Ci., PP. 163, 146.

(٣١) سارتر ، ج . ب : دفاع عن المثقفين ، مصدر سابق ، ص ٩٢.

(٣٢) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٩٤.

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٣٦.

(34) Sartre, J. P. : The Responsibility of he Writer, tr. by :Betty Askwith- In Block, Haskell M. & Salinger N. eds. of Creative vision, Grove Press, New York, 1960, p. 170, See : Caws, p. : Sartre, op. Cit., p. 27.

(٣٥) لقد اختار (جينيه) تحقيق الحرية عن طريق الشر المطلق ، ووقف في وجه الأخلاقيات السائدة اختار ما هو أحطّ منها ، فكان لصاً ، وشاذاً ، ورغم ذلك فإن "سارتر" قد أشاد باختياره ، راجع موقف "سارتر" من جينيه ، الفصل الخامس ، من هذا الكتاب.

(٣٦) اسكندر ، أمير : النقد ونظرية الأدب السارترية ، مصدر سابق ، ص ص ٢٣٥، ٢٣٦.

(٣٧) في قصة "سارتر" "طفولة زعيم" اختار "ليوسين" الفاشية ، راجع القصة المذكورة ، وأيضاً الفصل الخامس من هذا البحث.

(38) Sartre, J. P. : The Responsibility of the writer, op. 185 & See : Caws, P. Sartre, op. Cit., p. 28.

(٣٩) سارتر ، ج . ب : تأميم الأدب ، ضمن الأدب الملتزم ، مصدر سابق ، ص ٤٥.

(٤٠) مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٢٥.

(٤١) سارتر ، جان بول : وما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ١١٠، ١١١.

(٤٢) المصدر السابق ، ص ص ١١١، ١١٤.

(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٤٠.

(٤٤) نفس المصدر ، ص ص ١٤٤، ١٤٨.

(٤٥) نفس المصدر : ص ١٥٠.

(٤٦) نفس المصدر : ص ص ٧١، ٢٢، ويبدو أن موقف "سارتر" من الواقعية يحوطه بعض التشويش ، إذ أنه كان يخلط بينها وبين الطبيعية أحياناً فيعارضها بشدة ، وأحياناً يقف موقفاً لا مبالياً كان يقول : "ولا يهمنى كثيراً إذا كان العمل الفنى نتيجة لفن واقعى (أو يدعى أنه كذلك أو نتيجة لفن تصويرى ، فمهما يكن من شىء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى) – نفس المصدر ، ص ٦٦ ، وهذا يشير أيضاً إلى أنه متأثر بنظرية الانعكاس اللينينية ، رغم رفضه لها (فى المادية والثورة) من خلال نظرية المعرفة ، راجع الفصل الأول القسم الثالث.

(٤٧) المصدر السابق ، ص ص ١٥٣، ١٥٤ ، قارن نقد سارتر هذا برأيه فى المتخيل – راجع الفصل الثانى.

(٤٨) سارتر ، ج . ب : تقديم الأزمنة الحديثة ، ضمن (الأدب الملتزم) مصدر سابق ، ص ٥.

(٤٩) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٢٣ ، يقصد القرن ١٩.

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٤.

(٥١) نفس المصدر ، ص ٨١.

(٥٢) سارتر ، ج . ب : الوجود والعدم ، مصدر سابق ، ص ٨٧٣.

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٨٧٦.

(٥٤) جرييه ، الآن روب : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم لويس عوض ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، بدون تاريخ ص ٤٧.

(٥٥) المصدر السابق ، ص ص ٤٤، ٤٥.

(٥٦) راجع مناقشتنا في نهاية هذا الفصل.

(٥٧)راجع الفصل الخامس من هذا الكتاب.

(٥٨) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٥٧.

(٥٩) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، ص ص ١٥٩، ١٦٠.

(٦٠) المصدر السابق ، ص ص ٢١٢ ، ٢١٣.

(٦١) فلانجان ، جورج ، حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاح ، مراجعة صلاح طاهر ، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، (القاهرة نيويورك) ١٩٦٢، ص ٣٣٥.

(٦٢) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ٢١٣، ٢١٤.

(٦٣) المصدر السابق ، ص ٢١٤.

(٦٤) ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، مصدر سابق ، ص ١٧١.

(٦٥) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ٢١٧، ٢١٨، و"أميل كومب" (١٨٣٥ – ١٩٢١) ، رأس الوزارة الفرنسية ، من ١٩٠٢ إلى ١٩٠٥ ، وكان بطل الدفاع عن السلطة الزمنية ضد سلطة الكنيسة راجع سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٢١٨ ، هامش ١. و"أوبيك" Aupick هو زوج أم "بودلير" بعد موت أبيه وكانت لديه منه عقدة أثرت في أدبه وشرحها "سارتر" في كتابه بعنوان : "بودلير" – راجع هامش ٢ ص ٢١٧ من المصدر السابق .

(٦٦) محفوظ عصام : آراغوان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤، ص ٤٢.

(٦٧) سارتر ، ج . ب : الفنان ووعية ، مصدر سابق ، ص ٩٦.

(٦٨) لوفافر ، هنري : في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ١٠٤.

(٦٩) المصدر السابق ، ص ٤٦.

(70) Lukacs, G : Essays on Thomas Mann -Merlin : In Press London, 1964, P. 52.

عن مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ١٢٩.

(71) Ibi : P. 34.

عن مجاهد . عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ١٢٩.

(٧٢) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٧٦.

(73) Mayakovsky, V : Collected works, Russ. ed Vol. 12, P. 150. See : Metchenko, A. : The Basic Principles of Soveit Literature, op. Cit., P. 29.

(74) Berson, Fredreick, R : Writeres In Arms- The Literary Impact of Spanish Civil War- forword by : Salvader de Medriage, New York, Universiy Press, New York, 1967, P. 52

(75) Methchenko, A : op. Cit., P. 8.

(76) Ibid : P. 12.

(77) Ibid : P.32.

(٧٨) كتب "لينين" : "ولقد عبر تولستوى فى أعماله عن قوة وضعف حركة الفلاحين ، وكان احتجاجه الحار المتحمس ، والحاد فى مواجهة الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يعبر عن مزاج ديمقراطية الفلاحين البدائية التى كدست فيها قرون من القنانة Serfdom ومن تعسف الموظفين ونهبهم ومن اليسوعية الإكليريكية ، ومن الأكاذيب والمخاتلات جبالا من الحقد العارم والغضب "أنظر :

-Lenin, V. I. : Articles on Tolstoy, in Craig, David, Ed. Of Marxists on literature, an anthology , Pinguin Books, London, 1977, P. 352.

(79) Metchencko, A. : op. Cit., P. 9.

(٨٠) فيريفيل ، ج : الفن فى ضوء الواقعية ، مصدر سابق ، ص ١٤٦.

(81) Berson, F. R. : Writers in Arms, op. Cit., pp. 51, 52.

(82) Metchencko, A. : op. Cit., P. 9.

(٨٣) فضل ، صلاح : منهج الواقعية فى الإبداع الأدب ، مصدر سابق ، ص ٨٣.

(٨٤) المصدر السابق ، ص ٨٥.

(85) Metchenko, A., op. Cit., P. 32.

(٨٦) بوجدانوف : الاسم المستعار لـ(الكسندر وفتش ، مالينوفسكى) ، فيلسوف واقصادى روسى واشتراكى ديمقراطى ، اتصل بالبلاشفة عام ١٩٠٣ وعمل فى جرالدهم (فيبرود Verpryod والبروليتارى Proletary) وأصبح واحداً من مديرى جرالدهم (نوفيا زيزن Novaya Zhian) ، ترك البلاشفة فى الفترة (١٩٠٧-١٩١٠) وقاد مجموعة من (الفيورولبين) ضد خط الحزب ، وحاول أن يضع فلسفة خاصة وقد طرد من الحزب عام ١٩٠٩ ، وبعد الثورة أصبح واحداً من منظمى البروليتارى (فى منظمة الثقافة العمالية Proletuct عام ١٩٢٦ ، وعمل مديراً لمعهد نقل الدم ، ومات متأثراً بتنفيذه تجربة على نفسه ، وله عدد من المؤلفات الاقتصادية والفلسفية وفى الثقافة راجع :

- Rosenthal, M. & Yudin, P. "Ed . of A Dictionary of Philosophy, op. Cit p. 55 & Also, Lenin, V. I : Materialism and Emprio-Criticism, op. Cit., (Man Index P. 375).

(87) Metchencko, A. : op. Ci, pp. 25, 26.

(٨٨) المقصود مجلة نوفى مير Novy Mir السوفيتية.

.(89) Metchenko, A., op. Cit., p. 37.

(90) Aragon, L. & Breton, A. : Surrealisme Frente a realisme socialista trad. Barcelona, 1967, p. 26.

عن : فضل صلاح : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، مصدر سابق ، ص ٩٤.

(91) Mechenko, A. : The Basic Principles of Soveit Lierature op, cit., p. 25.

(92) Mozhnyagun, Sergei : Unadorned Modernism Tr. By Don Donemanis, In Problems of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow , I st Printing, 1969,p. 236.

(93) Lukaces, G. : Writer and Ciritc and other Essays, op. Cit., p. 60.

عن : مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ١١٢.

(94) Lukaces, G. Op. Cit., p. 40.

عن : مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : المصدر السابق ، ص ١١٢.

(٩٥) راجع الفصل السابق.

(٩٦) راجع : فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص ٩٦.

(97) Thomson, George, Marxism, and Poetry, Luwrence & Wishtt L T D, London, 1945,pp. 22, 23.

(٩٨) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٢٠.

(99) Thomson, G, : The Art of Poetry , in Craig D. : Ed of Marxists on Literature an Anthology , Penguin Books London, 1977, pp. 49-52.

(100) Thomson, G. : Marxism and Poetry, op. Cit., p. 60.

(101) Caudwell, Chistopher : English Poets, (1) The Period of primitve accumulation in (Graig, D.) Marxists on Literaure, A Anthology – Pinguin Book, London, 1977, p. 107.

(١٠٢) محفوظ ، عصام : آراغون ، مصدر سابق ، ص ٤١.

(103) Spender, S. : The Making of Poem, PP. 16-40 & Plekhanov, G. : L Art et Lau Viie Sociale – Paris, 1946, pp49-53.

عن : هلال ، محمد غنيمي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ص ٢٢٣، ٢٢٤.

(104) Trotsky, Leon : the Formalist school of Poetry and Marxism, in Graig, D. : Marxists on Literature, An Anthology , Penguin Books, London, 1977, PP. 363,379.

(105) Garaudy, R. : D un Realism sansrivages, Paris, 1963, p. 244- See : Dymshits, Alexander : Realism and Modernism, translated by : Kate Cook in , Mozhnyagun, S. : (ed) of : problems of Modern Aesthetics, Collection Articles, progress publishers, Moscow, lst, pr., 1969, P. 280.

(106) Fisher, E. : Zeitgeist und literature, S. 73- See Mezhnyagun S., Undorned Modernism, Tr . by Don Donmanis, in, Ibid., P. 252.

(١٠٧) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص ١٩٦.

(108) Plekhanov, G. : Art and social Life, op. Cit., PP. 34,35.

(109) Ibid, P. 34.

(110) Ibid, P.74.

(111) Ibid, P.61.

(١١٢) لوكاش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٦٧.

(113) Suchkov, Boris : Realism and its Historical Development, translated by : Kate Cook, in Mozhntagun, S. editor of , problems of Modern

Aesthetics, Collecion of articles, Progress published , I st printing, Moscow, 1969, P. 325.

(١١٤) فضل ، صلاح : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، مصدر سابق ، ص ١٩٥.

(115) Myasnikov, A. : Tradition and Innovation, tr. By : Keta Cook in . op. Cit., p. 194.

(116) Ibid, P.194.

(117) Dymshits, A. : Realism and Modernism, op. Cit., PP. 261,262.

(118) Ibid, P.285.

(119) Trotsky, L. : The Formalist School of Poetry and Marxism, op. Cit., p. 363.

(120) Dymshits, A. : Realism and Modernism, op, cit., PP. 287,288.

(١٢١) انظر تحليل ودراسة "سارتر" للرواية ، وعرضنا وتعليقنا عليها فى الفصل الخامس من هذا الكتاب.

(122) Leizerov, Nikolai : the Scope and Limits of realims Tr. By. Kate Cook In, Mozhnyagun, S. : editor of , Preoblmes of Modern Aesthetics, collection of articles, progress publishers, I st, pr. Moscow, 1969. P. 303.

(123) Rosenthal, M & Yudin, p. : Ed. Of A Dicionary of philosophy op. Cit., p. 153.

(124) Mozhnyagun, S. : Unadorned Modernism, op,cit., p. 242.

(125) Metchenko, A.: The basic principles of Soviet Literature, op. Cit., PP. 10, 11.

(126) Holst, H. R. : Studies on Socialist Aesthetics, Russ, ed. 1907, p. 31, See, Ibid, p. 11.

(127) Mozhnyagun, S. : Unadorned Modernism, op. Cit., p. 245.

(128) Engles, F. : Letter to Margert Harkness (April 1888) , in : Craig, D : ed. Of Marxists on Literature an Antholgy , Penguin Books, Lonon, 1977, p. 270.

(١٢٩) لوكاتش ، ج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ص ٤٣ ، ١٠٠، ١٠١.

(١٣٠) جارودى ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ص ١٤١ ، ٢٢٤.

(١٣١) راجع : الفقرة (ج) من (٢) من القسم الأول من هذا الفصل.

(132) Mozhnyagun, S. : Unadorned Modernism, op. Cit., p. 244.

(133) Rosenthal, M.& Yudin , p. A dictionary of philosophy, op. Cit., p 244.

(١٣٤) جارودى ، روجيه ، واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ١٧.

(١٣٥) المصدر السابق ، ص ١٧.

(136) Adreth, Max What is The "Littérature Engagée" ? op. Cit., p. 482.

(137) Ibid, PP. 482-484.

(١٣٨) البريس ، ر . م : سارتر والوجودية ، مصدر سابق ، ص ١٥٣.

(١٣٩) لوكاتش ، ج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ١٩.

(١٤٠) موردخ ، إيريس : سارتر المفكر العقلى الرومانسى ، مصدر سابق ، ص ص ٤٣، ٤٤.

(141) Adreth, M. : What is the "Littérature Engagée"? op. Cit., PP. 479.

(١٤٢) راجع الفصل الثانى من هذا الكتاب.

(١٤٣) فهو (أى سارتر) أحيانا يشير إلى ما يمكن أن نجده تأثراً بنظرية الانعكاس (إذ يرى أن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى) هذا رغم أنه لا يوافق على النظرية فى (نظرية المعرفة) ، راجع نقده لـ (لينين)فى الفصل الأول من هذا البحث ، ويبدو أن ذلك من تناقضات "سارتر" نفسه ، راجع (ما الأدب) ، ص ٦٦.

(١٤٤) بليخانوف ، ج : الفن والتصور المادى التاريخ ، مصدر سابق ، ص ٩٠.

(145) Lacapra, D. : Apreface to sartre, op. Cit., p. 66.

(146) Adreth, M. : What is the "Littérature Engagée"? op. Cit., p.474.

الفصل الخامس

الروايـات
المسرحيات
والدراسات النقدية

الفصل الخامس

الروايات .. المسرحيات .. الدراسات النقدية

(١) العزلة والخلاصة بالفن.

(٢) الحرية وأدب المواقف.

أ- الحرية بين السلب والإيجاب.

ب- الحرية والقدرية.

جـ- الأدب - والمواقف.

(٣) الصياغة والتوصيل.

(٤) تعليقات ، وانتقادات.



الآن وبعد أن درسنا آراء "سارتر" فى كتاباته النظرية عن الأدب والفن والالتزام ، فإننا سوف نحاول الكشف عن العلاقة بينها وبين أعماله القصصية والروائية والمسرحيات والدراسات النقدية ، مع محاولة استجلاء العلاقة بين هذه الأعمال ، والآراء الماركسية فى النهاية.

لقد جعل "سارتر" من الأدب والنقد الأدبى وسيلة لطرح أفكاره الفلسفية . مما حدا بالنقاد إلى رؤية "أن المقالات الأدبية التى كتبها ذاتية للغاية ، وأنه عندما كان يتحدث عن "فوكنر" أو "دوس باسوس" على سبيل المثال إنما كان يتحدث فى الأغلب عن أعماله هو نفسه ، وعندما خصص كتابا كاملا عن :بودلير" لم يكن يهدف إلى تحليل القيمة الشعرية لـ"أزهار الشر" ، بل كان يستهدف أساساً تطبيق منهجه فى التحليل النفسى الوجودى ، وأفكاره عن الحرية والاختيار على حياة "بودلير" التى كانت تشبه فى بعض قسماتها الأولى حياته هو أيضا"[1]

وقد جعل "سارتر" من النقد والفلسفة صنوين ولم يفصل "سارتر" بين منهجيهما.

ولقد تطورت أفكار "سارتر" النقدية ، من خلال كتاباته الروائية والمسرحية ، مسجلة تطورًا موازيا لآرائه فى الفلسفة ، وآرائه الجمالية . وسوف ندرس أراءه النقدية ، ومواقفه فى أعماله الروائية والمسرحية محاولين كشف هذه الأفكار.

(١) العزلة ، والخلاص بالفن

لقد رأى "سارتر" فى (التخيل) - كما أوضحنا فى الفصل الثانى - أن كل إنسان يميز بين الإدراك الحسّى ، وبين التخيل - أى إدراك الصور - وقد ظهرت هذه الفكرة فى قصته القصيرة (صميمية Intimite) حيث رأى أن الجميع سوف يرون فى نية "لولو Lulu"[١] السيئة شبها وقربى فى داخلهم وهذا يمكن أن يكون أمرا مقبولا ، ولكن تحفظاتنا تنبع من الناحية الأخرى لمفهوم "سارتر" عن الحرية الإنسانية ، كما جاء فى المعانى الفلسفية لـ (صميمية) تلك الناجمة عن رفضه لفكرة ما دون الوعى Subconscious وإصراره على قدرة الإنسان على السيطرة الكاملة على عواطفه وأعماله الجسدية"[٢]. ولعل هذا نجم عن كون "سارتر" – فى ما قبل الحرب العالمية الثانية – كان يرفض الأفكار الفرودية ، وإن كان لم يفلت من تأثيرها . وقد ظهرت أيضا فى قصته القصيرة (أيروسترات Erostrate) [٣] إذ يستخدم "المنولوج الداخلى باعتباره الأسلوب الملائم لعالم الإنسان المهووس الدائر حول الأنا" [٤] وكذلك جاءت قصة "سارتر" (الغرفة The Room) المنشورة عام ١٩٣٨ "أقرب إلى انشغالات المتخيل منها إلى أهداف الغثيان" [٥]، على حد ما يرى "فيليب تودى" ، وذلك على

اعتبار أن الغثيان كانت محاولة للخروج من العزلة ، وإن تبدو حنينيـة وذلك بالبحث عن هدف ما.

وقد كانت أفكار "سارتر" فى الفترة المبكرة من حياته الأدبية لصيقة بالعزلة، والحرية المعزولة ، وقد يرجع ذلك إلى طفولة "سارتر" ومعاناته من الوحدة ، وتجلى ذلك فى موقف إيفا Eve التى يسير زوجها إلى الجنون مع إصرارها على الاحتفاظ به فى حجرتها هى ، بما يوحى بحب مخلص ، ولكنه متملك ، وهى نفس الأفكار التى عالجها فى المتخيل حيث الفن لا واقعى ، وفى قصته (الغرفة). وتصل العزلة إلى أقصاها عندما يعـرض العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان على أن كلا منهما جلاد للآخر عن طريق التزاحم ، وسوء التفاهم ، والحكم الذى يقوم به الآخرون ، وذلك فى مسرحية الأبواب الموصدة Huis clos.[٦]

ففى هذه المسرحية يكرّس "سارتر" الإحساس بالعزلة ويصـور حياة الجحيم متجسدة فـى وجـود الآخريـن ، "إذ يرفع الستار عن صالون بـه ثلاثـة مقاعد وثيرة ، وقطعة من البرونز فوق المدفأة ، ثم فتاحة لصفحات الكتب ، دون أن تكون هناك كتب ، كما أن الصالون خال من أية مرآة ، أو نافذة ، له باب قـد أغلق بالمزلاج من الخارج ، وبه جرس تالف لا يصلح للاستعمال"[٧] فيخلـق عالمـا منفرًا ، لا يكترث فيه بالإنسان ، ولا يقيم له وزنا، كما أن الحوار بين الشخصيات الرئيسية (جارسين، استيل، إيناس ، والخادم) يوحى بالشيخوخة والعقم ، إذ تقـول إيناس : "إن الإنسان يمـوت دائما أبكر مما ينبغى ، أو بعد فوات الأوان".[٨]

فلقد فقد الإنسان كل شىء ولم يعد يستطيع أن يرى فى أفعال الآخرين إلا اعتداءً صارخا عليه ، وفقدت الحقيقة مغزاها ، ولم يعد لها من يقولها أو يعاضدها ، اللّهم إلا فى عالم ، غير عالمنا الواقعى ، أعنى عالم الهذيان والجنون.

فقد كتب (فيليب تودى) : "المجانين يقولون الحقيقة - هذا ما تقوله جوهانا فى سجناء الطونا Los Sequestres d, Altona عند شرحها لزوجها "فيرنر Werner" الأقرب إلى التفكير التقليدى ، بسبب تفضيلها لأخيه المتوهج ذكاءً والمجنون فى الظاهر فرانز Frantz ، هناك رعب واحد ، رعب كوننا أحياء There is only one the Herror of being a live"[9]

فقد كان المجنون المدرك أفضل لدى "سارتر" من المواطن المحترم الذى يعيش فى عالم الوهم ، أو على حد قول "جون ستيوارت مل J. S. mill والذى يتفق معه "سارتر" ، سقراط قلق غير قانع أفضل من خنزير قانع.[10]

إن هذا القصور المكرّس للعزلة والفردية فى العالم ، الذى يرى الحقيقة خارج عالم الواقع يلتقى مع لا واقعية الفن فى المتخيل ، ولعلنا لو سألنا "روكنتان Roquentin" عن العبثية Absurdity لأجاب بأنها كلمة "تتكون فى رأسه ولكنه يقاوم الكلمات وما يريده هو أن يستحوذ على الأشياء"[11]

"فسارتر"مشدود نحو العالم اللّا واقعى ، وفى نفس الوقت يُريد الواقعى (أو المتعين والمشخص) وهذا ما يشكل الالتباس فى الوضع الإنسانى.

"فأنا مشدود بين تفردى وعزلتى My Solitude وبين اتصالى بالآخرين .. بين حريتى وعبوديتى . هذا الالتباس وصعوبة الوجود الحقيقى الخاص بكل إنسان بين البشر الآخرين يدفع التفرد نحو المطلق ، نحو محاولة أن يوجد To be. والحلّ الجمالى Aesthetic Solution فى مثل هذه المحاولة من قبل البشر الذين بدلا من أن يؤسسوا وجودهم على كشف التباس الزمان يتجهون نحو التأكيد على الوضع الداخلى لهم وينجزونه بشكل مطلق . والمحاولات الفنية تهدف إلى الوحود عبر المطلق الجمالى Aesthetic Absolute الذى تدعه بعيدا عن واقع

وجوده الزمنى الحقيقى فى موقف البشر ، تلك هى ميزة الحلّ الجمالى فى الغثيان.."[12]

فالحياة رتيبة ، مملة والأيام تضاف إلى الأيام بلا سبب ، وقد فقد الإنسان كل تبرير لوجوده ، وهذا يشكل أمرا مروعا بالنسبة (لروكنتان) الذى يرى أن فى "وجود الحجر Stone إشارة إلى وعيه بوجوده الخاص ، فبدون الحجر ، أو وجود شىء ما يعدو وجود (روكنتان) مستحيلا."[13]

وبهذا ، فإن العزلة القاتلة عن الواقع تبحث عن وجودها ، أو بالأحرى عن تبرير لهذا الوجود فى الأشياء ، أى فى ما هو (واقعى) والغثيان هنا عبارة عن رد فعل يقوم به ما هو لذاته "ضد لا معقولية وجوده الخاص ووجود العالم"[14]

إن "روكنتان" يعيدنا إلى "السورياليين" وإلى الغريب (المنبوذ) The outsider"لكامو Camus، وغيره من الأعمال المعاصرة "لسارتر" ، فقد كتب "روكنتان" فى مذكراته "ينبغى للمرء أن يكتب كما يقوده قلمه ، من غير أن يبحث عن الكلمات" [15] هذه الكتابة الأوتوماتيكية (الآلية) التى كان ينادى بها السورياليون وكذلك بإفراغه كل شىء من مغزاه وتساؤله "عن الحقيقة العميقة التى تبدو عبثا ، ولكنها ملحة وطاغية"[16]

وفى قصة (إيروسترات) يجعل "سارتر" بطلها (هيلبر) يمارس نوعا من السادية مع بغى ، ثم ينتهى به الأمر إلى حشو مسدسه بالطلقات والسير فى الشارع لإطلاق ما فيه من رصاص على المارة كيفما اتفق ، والتى يعلق عليها (فيليب تودى) بقوله : "إن خطته هذه تشبه تعريف أندريه بريتون André Breton الشهير بأبسط الأعمال السوريالية بأنها الانطلاق وإطلاق النار على الجمهور بطريقة عشوائية ، إلا أن "هيلبر Hilbert" يفشل فى بلوغ الكمال الأسود Black perfecion لخطته ، إذ أنه لهلعه

أصاب شخصا واحدا ، ثم فرّ وأخفى نفسه فى دورة مياه مقهى ، وبدلا من أن يطلق النار على نفسه ، فإنه يستسلم بهدوء"[١٧] وبذلك لا تكتمل قصته ، وهى تشير إلى عدم اكتمال المغزى السوريالى لها.

وتكريسا للعزلة فقد انتهى (روكنتان) بأن وجد خلاصة فى الفن His Salvation in The Art فقد سمع لحنا هزه ، وكان عبارة عن أغنية لمطربة زنجية، فسرت إرتعاشات فى بدنه بعد سماعها تغنى بالإنجليزية " Some of these days you will miss me hony أترانى لا أستطيع أن أجرب ؟ طبعا القضية ليست قضية لحن موسيقى .. ولكن أترانى لن أستطيع فى ميدان آخر ؟ يجب أن يكون كاتبا ، فأنا لا أحسن صنع أى شىء آخر".[١٨]

وذلك بعد أن يكون قد تحرر من كتاب التاريخ الذى كان يريد إنجازه لأنه يريد أن يتحدث عن الحاضر ، لا عن الماضى ، فقد أخطأ عندما أراد أن يبعث السيد "دورولبون" . وهو يريد أن يجد سببا ، أو مبررا لوجوده ، وقد كان الخلاص ، بالنسبة "لسارتر" ، يأتى عن طريق الفن فى تلك الفترة.

فلقد "حاول سارتر" أن ينظر إلى نفسه فى كتابته للغثيان كـ (هارب جمالى) As Aesthetic Escapist أو كفارس العدم As Kinght of Nohingness الذى يلعب لعبة المكسب والخسارة"[١٩]

ولقد رأى "كرانستون" أن "الغثيان" رواية وجودية ، وليس فيها أى دليل يكشف عن وجود رواية من تأليف كاتب اشتراكى ،[٢٠] بل ويمكن أن توصف – كما يرى (Lacapra) بأنها رواية مضادة للرواية Novel anti Novel أو الرواية المتحللة (التفكيكية) Deconstructed Novel"[٢١] إذ لا يوجد فيها الموقف الاجتماعى، فهى ليست إلا السرد ليوميات "روكنتان" المنعزل والذى يعانى الملل ، ويبحث عن مبرر

لحياته ، ويرى الإنسان عاطفة (لا مجدية) ، ويأنف من أى علاقات من أى نوع ، إلى أن ينتهى بالخلاص بالفن . هذا الخلاص الذى كان مثار جدل فقد علق عليه الكاتب الإنجليزى (كولن ولسن) قائلا : "إنها التجربة الجمالية القديمة المألوفة حيث يسلم الفن النظام والمنطق إلى الفوضى".[٣٢]

لقد كان الحاح الحل الجمالى ، والهروب إلى (المتخيل) على "سارتر" إلحاحا شديدا فيما قبل الحرب العالمية الثانية ، فيكتب عن دوس باسوس Dos passos" وعالمه اللا واقعى مشيدا به ، إذ أنه "يقتطع مادته من عالمنا إلا أنه يبدو عالماً غريباً بعيدا كل البعد . فقد أغرى "دوس باسوس" شيء واحد ، هو فن القص Story- telling وهو كاف لإبداع العالم " [٣٣] فباسوس ، فى رأيه ، يستخدم العبث بوعى تام ، ويلح على الوهم لكى يحرضنا على الثورة . فهو يفعل ما فى وسعه لكى تبدو روايته تأملا صرفا (محض تأمل) Mere Reflecion ، وإن كان فنه ليس مجانيا Gratuiows تماما ، فقد أراد أن يثبت شيئا ما ، فهو يريد أن يعرض أمامنا العالم ، عالمنا ، ولكن دون شروح أو تعليقات. [٣٤] ولا يهمه ما يدور فى حياتنا اليومية من تفصيلات.

فعالم "باسوس" العبثى – فى رأى "سارتر" يوجد تبريرا لحياتنا ، عن طريق وصف العالم – وإلحاحه على الوهم الذى يدفع الإنسان إلى الثورة.

ويرى أن رواية (البير كامو) الغريب "قد صيغت بحيث لا تحاول أن تبرهن على أى شيء Not Tried to prove anything ولكن لديها محتواها الذى يجعلها مرتكزة على جدارتها الخاصة بل وتضع يدها فى يد مجانيتها فى اتجاه التباس معين"[٣٥] فقد جاءت تعبيرا عن الإنسان العبثى ، الإنسان الذى لا يمكن أن نفسر لغزه وإنما نصف وجوده ، وهى لا تبرهن على شيء ، فالغريب إنسان لا منتم ،

شأنه شأن "روكنتان" ، وإن كان "ميرسول" -بطل الغريب - يبدو أكثر تطرفا ، مما جعل "سارتر" يكتب متسائلا : "كيف لنا أن نفسر هذه الشخصية ، إذ في اليوم التالي لوفاة أمه يذهب للسباحة ، ويلهو مع فتاة ويذهب لرؤية فيلم كوميدي ويقتل عربيا بسبب حرارة الشمس ، ويدّعي عشية إعدامه At the eve of his execution بأنه سعيد ولا يزال ، ويأمل أن يكون هناك كثرة من المشاهدين عند المشنقة لكي يرحبوا به بصرخات الكراهية".[٢٦]

إن "ميرسول" ليس طيبا ، وليس سيئا ، ولا أخلاقيا ، وليس العكس ، فهذه المقولات على حد قول "سارتر" لا تنطبق عليه ، إنه شخص عبثي ، والعبثي لدى "كامو" هو ذلك "الشخص الذي لا يتردد في استنتاج النهايات التي لا معنى لها من اللامعقولية الأساسية الكامنة في الأشياء"[٢٧]

والغريب في رأي "سارتر" ليست قصة للقصة ، وإن كان "كامو" قد قال بأنها "رواية" A novel مع أن الرواية ، من وجهة نظر "سارتر" ، تتطلب زمنا تتطور فيه وتستمر فيه ، وحضورًا واضحا لعدم تناقض الزمن ، ويرى أن استعمال كلمة (رواية) لهذه اللحظات الداخلية المتتابعة في الحاضر التي تسمح لنا أن نرى من الداخل ميكانيكية شيء ، وضعا قصديا ، مسألة يشوبها التردد ، فلربما تكون رواية أخلاقية قصيرة ، وسلسلة من الصور الساخرة ، رواية وقعت تحت تأثير الوجودية الألمانية والروائيين الأمريكيين وثيقة الصلة بقصص فولتير Voltaire."[٢٨]

ولكن ما هي الرواية العبثية ، إذن بالنسبة "لسارتر" ؟

"إن رواية العبث The Novel of Absurdity ، رغم أن عبثية الوضع الإنساني تشكل نوعا فريدا ، فإنها ليست رواية ذات رسالة With a message إنها لا تذهب بعيدا عن أن تكون نوعا من أشباح الفكر قصد إعداد براهين شكلية ، إنها

بالأحرى نتاج التفكير "المجرّد المتمرد والمميت" إنها في ذاتها برهان على عبث العقل المجرد" [٢٩] وهي تنبهنا إلى صدفية العالم.

لقد كان "ميرسول" غير عابئ بالإعدام حتى أنه يرفض دعوة القسيس له بالتوبة "فيمسك بياقة القسيس ويصب عليه جام غيظه" [٣٠] فهو غير عابئ بالواقع الزائف، بل يسخر منه بمرارة. وقد التقت هذه الشخصية اللامنتمية – على حد تعبير "كولن ولسن" – مع مفهوم "سارتر" للفن اللّاواقعي، في تلك الفترة مما جعله يخصها بدراسة كاملة.

ولكن لماذا يختار الكتاب الشخصيات التي تبدو غير روائية، وغير حقيقية Un-Novelistic Un True, على حد تعبير "سارتر"؟

لعل السبب يكمن في "الشروط الاجتماعية Social Conditions لحياتنا المعاصرة" [٣١] لأن ميتافيزيقا الكاتب هي التي تحدد طريقة تناوله لأي عمل فني.

لقد كان الحل بالنسبة "لكامو" حلا جماليا، ذلك برفعه المشكلة إلى مستوى (ما فوق العلاقات الاجتماعية)، أو جعلها تتعالى على الواقع، وجعل "ميرسول" يسخر من كل الحلول والشروط الواقعية.

أما "وليم فوكنر W. Fulkner" – في الصخب والعنف The sound and Fury فإنه يرى المستقبل مسدوداً Is closed لأننا نعيش في زمن الثورة المستحيلة Impossible Revolution، ويستخدم الفن غير العادي لكي يصف اختناقنا والعالم الذي احتضر من زمن. و"سارتر" يقول بأنه يحب فنه، وإن كان لا يعتقد في ميتافيزيقاه، فالمستقبل المسدود سيظل مستقبلا، حتى لو أن الواقع الإنساني لم يكن شيئا أكثر من السابق عليه، حتى لو كانت أهميته بلا جدوى ووجوده لا يزال

حتميا . فإن فقدان الآمال جميعا لا يعرى الواقع الإنساني من إمكاناته . إنه ببساطة (أى المستقبل) طريق للوجود عبر هذه الإمكانات نفسها.[٣٢]

إن "فوكنر" لا يصف الأفعال Actions إلا نادرًا ، ويواجهنا بتناول مشكلة التكنيك القصصى ، وإن ما يحبه فيه "سارتر" هو هذه القدرة الفائقة على المعالجة التى تجعل الأحداث ملساء ، ومصقولة كالبرونز ، ولكن تردده ، وفرديته المبالغ فيها والمستقبل الموصد الأبواب ، يجعل "سارتر" لا يعتقد فى ميتافيزيقاه ، فالوجودية – على حد ما يرى "سارتر" فلسفة متفائلة رغم كل شىء.

لقد كانت رواية "الصخب والعنف" واحدة من الروايات التى تجد أن الوضع الإنسانى لا سبيل إلى الخلاص من مأساويته ، "ولما كان "فوكنر" مقيدا بمادة موضوعاته فهو يلتزم دائما بوسائله الجمالية الخاصة"[٣٣] ، وقد بدا اتساق خيال وفن "فوكنر" مع ميتافيزيقاه ، وهذا كان سر إعجاب "سارتر" الذى بهرته الجمالية ، إلى حد جعله يشيد بهذه الرواية – رغم تحفظه الذى ذكرناه.

وإذا كان هذا هو وضع "فوكنر" فإن "بودلير" الشاعر الفرنسى ، الذى فقد كل تبرير لوجوده ، بعد أن نزع عنه (مطلقه) بزواج أمّه ، وقدر له أن يكون (وحيدا للأبد) وقد كان يريد أن يشعر بتفرده وصار وعيه يشكل وعيه بذاته فقط ، وبذلك سار فى طريق الغثيان والدمار.

"ويذكر "سارتر" كيف أن "بودلير" يهرب من هذا الشعور بالدوار إلى الخلق الفنى".[٣٤]

فقد كان هذا هو خلاصه هربا من واقع محدود ضيق سلبه مطلقه ، وقدم له حكم الآخرين عليه بالوحدة ، فاختارها رافعا راية الجمال المقدسة فى مواجهة المجتمع الذى تسوده التجارة ، وكل شىء يقدر ثمنه بمنفعته ، فرفض أن يكون

شعره أخلاقيا ، فهدف الشعر ذاته "ولا يمكن أن يكون له هدفا آخر ، والقصيدة الكبيرة النبيلة الجديرة بهذا الاسم هى تلك التى نظمت للذّة النظم فحسب " [٣٥]، إنه لا يريد أن يعطى شيئا للناس ، أو شيئا مما له قيمة نفعية.

ولكن "بودلير" "بحلّه الجمالى ، ومحاولة الخلاص بالفن ، قد واجه انتقادات مريرة من "سارتر".[٣٦] رغم أن "جان جينيه Jean genet" سلك سلوكا مشابها له (أو قريب الشبه منه) ، ونال تعاطف "سارتر" .

فقد كان "جينيه" لا يعرف غير جينيه "فإله جينيه هو جينيه نفسه" [٣٧] ، واختار جينيه ما اختاره له الآخرون أيضا ، فقد اتهم بالسرقة فصار لصا ، "جينيه لص Genet is a Thief هذه هى حقيقته ، الأساسية [٣٨] ليس فقط عندما يقوم بفعل السرقة بل فى كل وقت ، عندما يأكل وعندما ينام ، وعندما يتكلم ، وعندما يحلم ، أو يكتب ، حركاته إشاراته تعلن وضاعته ، والمدرس قد يقطع الدرس وينظر فى عينى جينيه ويصرخ ها هو اللص ، [٣٩] لقد صارت الجريمة فى دمه ويرى فى الكتابة نوعا من إطلاق النار على الناس ، جريمة دون كوارث ، كشعره الذى يتعمد اغتيال النثر - على حد تعبير "سارتر" - ، فالقاعدة الأساسية والوحيدة لإبتكارات "جينيه" وتكويناته هى "جينيه" ذاته ، فبالنسبة له ، أن ينشئ أى أن يبدع نفسه Is to Creat Himself".[٤٠]

إن "جينيه" اللص الذى رفضه المجتمع وطارده وسجنه ، اللقيط ، الشاذ ، قد وجد "خلاصه Salvation فى الفن ، لأن الفن غير أخلاقى Immoral وقد أشار "سارتر" إلى أن "الجمال هو انتصار الشر" إنه يزعج شعور الطيبين الخيرين ويجعلهم يشكّون فى أهمية الأخلاقيات والخير".[٤١]

فالجمال يمثل بالنسبة لجينيه حلما ممتلئا بالدمار ، ومثل جينيه مثل "بودلير" ، فهو يلفظ المجتمع الذى لفظه ، ويستبطن الحكم الذى حكم به عليه المجتمع حتى يكون نابعًا من ذاته ، وإن علاقة جينيه بالمجتمع الفرنسى صارت علاقة من نوع خاص "فقد أحب المجتمع الفرنسى كما يحب الزنوج أمريكا ، الحب الذى يمتلئ بالكراهية ، وهو فى نفس الوقت الحب اليائس" [٤٢] وقد تعاطف "سارتر" مع (خلاص جينيه) ، وقد أرجع (كرانستون ذلك) إلى كون "سارتر" يتيما مما جعله "يشعر بالتعاطف مع أولاد الزنا ، وهو يعرف اليتيم بأنه ابن (زنا زائف)"،[٤٣] فلقد كان (كين) ، (جونز) بالإضافة إلى (جينيه) أبطالا ، لأنهم أولاد زنا.

لقد وقع "فلوبير" فى أسر عالمه الخيالى – الذى ينسجه تصوره للجمال الثابت الأبدى ، مما صرفه بعيدا عن الواقع ، ولم يشارك فى أحداث عصره ، وكان "يحلم بتحطيم الفكرة على صخرة الكلمات . ويستسلم للاستعارات ، ولما سيطلق عليه فيما بعد عبارة (سحر الكلمة) أى يستسلم للكلمات ، والكلام يطفو على فكره ويجرفه ويشعر "فلوبير" مرتاح البال بفكره يسرق إلا أنه يثق فى ذات الوقت فى تلك الكلمة الساحرة التى تتحدث عن نفسها بغير أن تنطق ، وينبىء هذا المجتمع غير الإرادى للكلمات بالكتابة الأوتوماتيكية ، وأن يعبر هذا الكلام عند السورياليين عن اللاشعور فليس لنتاجه عند "فلوبير" سوى عمقا وبعدا لفظيا . مع ذلك فلا تتزعزع ثقته فيه على الإطلاق وإذا ما ألقى على الورق بالجمل التى تحضر فى ذهنه فالفكرة سوف تأتى وينتظرها "كانت الأفكار ستحضرنى" ، غير أن تلك الأفكار فى الواقع قد تأتى وقد لا تأتى وتراه يعترف بذلك" [٤٤] . ويفصح "فلوبير" فى ذكرياته ، بأنه لا يتوقع خيرًا من جانب الناس فلن تدهشه أية خيانة أو فعل دنىء.

وإذا كان "فلوبير" قد أمعن فى استخدام الأسلوب ، وانساق وراء الكلمات وسحرها ، وراء الانفصال والعزلة ، فإنه استحق بحله (الجمالى) لعنة "سارتر" والذى قال : "وقد لا يكون "فلوبير" سوى خنزير غير راض".[٤٥]

وكان هذا هو مصير "بودلير" ، عكس ما كان بالنسبة "لجينيه" الذى خصّه بالمديح دون سواه ، "فقد كان "سارتر" واحدا من هؤلاء الذين اعتبروا "جينيه" الشخص مثلا بحياته النموذجية . كشىء يعلو على كل أعماله المعروفة . وقد يكون وقوفنا عند كتاباته نفسها يجعلنا نتوقع هذا النمط من الحياة ، ولكن سوف يكون البرهان السريع الواضح أن هذه الدراسة الضخمة ليست عن "جان جينيه" ، بل بالأحرى عن بناء فلسفى متقن أقامه "سارتر" الذى عبر باسمه واستعار كلماته وشاركه فى أحداث حياته"[٤٦] وإن كان هذا لا يبرر موقف "سارتر" من "جينيه" الذى سوف نعود إليه مرة أخرى فى هذا الفصل.

لقد كانت العزلة والخلاص بالفن من أهم انشغالات "سارتر" فى الفترة الأولى من حياته الأدبية والفكرية ، وقد ظهرت أحيانا فى الفترة المتقدمة ، سواء فى صورة دراسات : (جان جينيه) أو مسرحية : (الأبواب الموصدة) . وكان "سارتر" فى تلك الفترة لم يخط خطواته تجاه الالتزام ، والحرية المسئولة ، فقد كانت قصصه القصيرة ، "والغثيان" ، وغيرها (مما أشرنا إليه) ليست إلا تحريا واكتشافا لهذه الحرية فى ثوبها المجانى.

ولذا فإننا نجد استقامة فى تعامل "سارتر" مع الحل الجمالى ، (أو الحرية المجاني) ، فى قصصه القصيرة وفى الغثيان ، ودراساته التى جاءت قبل الحرب العالمية الثانية (عن موریاك ، باسوس ، وفوكنر ، كامو ..) أما فى "بودلير" و "فلوبير" نجده يدين الحل الجمالى ، فالكتاب الأول "بودلير" جاء فى العام الذى أصدر فيه

"ما الأدب" ، والثانى (فلوبير) كان من كتاباته المتأخرة ، ولذا كان "سارتر" قد تحول عن الخلاص بالفن ، إلى الحرية المسئولة ، واتجه إلى الاقتراب ، ثم الالتصاق بالماركسية . أما فى (الأبواب الموصدة) فإن "سارتر" نجده لم يتخلص بعد من (الحل الجمالى) ومن تكريس العزلة ، رغم أن المسرحية تأتى بعد. (الذباب) التى كانت بداية مرحلة الحرية المسئولة (الذباب ١٩٤٣ ، الأبواب الموصدة ١٩٤٤) ولكن "جان جينيه" كوميديا وشهيدا (١٩٥٢) يأتى وسط دعوة "سارتر" إلى الالتزام والحرية المسئولة ، كنشاز (وينبىء عن هوس "سارتر" الخاص بالوجودية الخالصة) – وسوف نعود إلى مناقشة هذه النقاط مرة أخرى.

(٢) الحرية وأدب المواقف

(أ) الحرية بين السلب والإيجاب

ظهرت أفكار "سارتر" عن الحرية ، كعنصر حيوى فى الأدب ، بداية فى التحديد السالب للحرية والأخلاق الوجودية . فـ (هيلبر) ، (ماليو دولار) بطلان يملكان نوعا من الثورة السالبة ، فقد فعلا كما فعل (بودلير) فى ثورته على المجتمع البورجوازى ، "لكنهما أخفقا كما أخفق "بودلير" فى مواصلة الثورة حتى النهاية" [٤٧] فقد أراد "هيلبر" أن يطلق النار كيفما اتفق على كل من يقابله . ووقف "بودلير فى مواجهة شريعة السوق فى المجتمع البورجوازى ، ولكن كلا منهما لم يكن يعرف – بحق – أن عمله هذا عملا مجانيا أو (بالأحرى) عملا زائفا ، ولذا أخفقا ولم يسعهما الاستمرار.

وتجسد المفهوم السلبى فى موقف (فلوبير) "الذى يندمج فى طبقته بنفس الطريقة التى يفضح بها عيوبها"[٤٨] والذى انتقده "سارتر" بعنف ، وفى طفولة زعيم ، ذلك أن _"جوستاف فلوبير" ، "مثل ليوسين Lucien فى طفولة زعيم Childhood of Leader وجد أنه كما لو كان مترقبا من الآخرين ، والفرق هو أنه لم يكن فى

مستوى هذا الترقب ولذا فهو اختار السلب بحمق واضح ، اختار الغياب لكى ينهمك فى حلمه أفضل من الالتزام بالفعل المعقول ، لكى يصير لا واقعيا".[٤٩]

فالحرية تتجلى "لسارتر" فى صورتين ، صورة سالبة ، كما هى عند "بودلير" و "جينيه" ، و"فلوبير" ، صورة إيجابية يمثلها "سارتر" بعد أن انخرط فى المقاومة.

ويبدو الجانب السالب من الحرية والاختيار طريقا للإنسان الذى يفر من قدره مستنجدا بـ (نظر الآخرين) "بأن يطلب إليهم أن يحلوا محل التبرير الداخلى"[٥٠] وذلك يتضح فى أبطاله الماسوشيين فى قصصه القصيرة . وفى مسرحية (الأبواب الموصدة) إذ تصرح "إيناس" بأنها خبيثة ، وأن هذا يعنى أنها بحاجة إلى عذاب الآخرين ، وفى قصة (صميمية) تترك "لولو" مصيرها يقرر بواسطة الآخرين ، فمثلا فى ريريت Rirette التى تنصحها بالفرار مع عشيقها "بيير Pierre" فقضت معظم الوقت الذى تستغرقه القصة فى محاولة تجنب اللحظة التى عليها أن تتخذ فيها القرار".[٥١]

أما الفهم الإيجابى للحرية فهو يتمثل فى شخصيات المواقف عند "سارتر" وإن كان فهمه للحرية فى هذا المجال يحمل تناقضا حاداً فى داخله.

فقد صور "سارتر" اعتناق ليوسين فلوريه Lucien Fleurier فى (طفولة زعيم Chidood of Leader L,Enfmce d'un chef) لأيديولوجيا الفاشية Fas-cits Ideology بأنه فعل حر Free Action رغم أن هذا الاختيار قد هيأته واعدته للقيام به الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها."[٥٢]

وإذا كان فعل الحرية يجب الا يكون فى مواجهة البشرية ، فإن وصف اختيار جانب الفاشية بأنه فعل حر من الأمور المتناقضة ، كما أن إعداد الطبقة التى

ينتمى إليها (ليوسين فلوريبه) له مما يجعل الحرية تنتفى عن هذا الفعل . ولكن هذا الفهم الخاص للحرية يتكرر لدى "سارتر" ، فيكتب عن "جينيه".

"واختيار "جينيه" بأن يكون شاعرا ، الأمر الذى جعل حياته تتغير لم يأت بشيء جديد ، فإنه يؤكد مرة أخرى اختياره الأصيل Original Choice ، فقد قرر أن يكون ما قد أرادوه له He had decided to be what they had made of him ففى كدّه من أجل أن يكون لصا أدرك أنه اصبح حالما ، ولكن إرادته الأصيله فى تقليد نفسه كلية لم تتغير ، فمنذ وجد الحالم ، وهو يؤكد على وجوده ، وسوف يكون اللصّ الذى أصبح شاعرا"، [٥٣] فجينيه يريد ما أراده له غيره ويقبل فى غبطة المصير الذى حدده له ، وحاول أن يتطابق مع الفكرة التى أرادها الناس له[٥٤]

لقد أراد (جينيه) أن يكون لصًا فى كل وقت ، وشريرا أيضا ، وعندما اختار الشعر كان يرى أنه "هذا الفعل المفاجئ الذى يشبه بالنسبة له الطريق الأمثل لفعل الشر ، وتدمير الوجود destroying being . وسوف يصبح شاعرا لأنه شرير He will be a poet because he is Evil"[٥٥]

وهنا نجد أن (جينيه) يشبه (فلوريبه) ، فاختيار (جينيه) للشر يشبه اختيار الأخير (للفاشية) فكلاهما اختار ما أراده له الآخرون.

والجدير بالذكر ، أيضا أن "بودلير" الذى نزع عنه مطلقه ، وتغلغل فى أعماقه إحساس بالهجر والنبذ والحرمان ، أراد أن يستغرق فى العزلة بأسلوبه الخاص "وقد شعر بأنه إنسان آخر عن طريق الكشف المفاجئ عن وجوده الفردى الخاص"[٥٦] فلجأ إلى المخيلة التى تفكك وتحطم العالم كله لتخلق منه عالماً جديداً بمقتضى قوانين تنبع من أعماق النفس ، فقد كان (بودلير) يعتقد أنه ملعون ، وموضوع على حدة ، غير مفهوم ، منفى فى كون يكتشف أنه فيه فريسة للبلاهة

والخبث لدى الآخرين ، مما جعله يلجأ إلى التميز والتفرد . ويبدو أنه من تناقضاته "ولد نموذج الإنسان الذى أراد "بودلير" أن يكونه أو أن يظهره - قبل شىء فى الغندور أو الداندى Le dandy الذى يحقق فى نظره المساومة الوحيدة الممكنة فى الكرامة ، بين الإنسان وحده والمجتمع".(٥٧)

لقد أراد (بودلير) أيضا ما أراده له الآخرون ، وعاش ما يمكن أن يسمى بحالة الانفصام Schizoid state ، فقد كان يعيش حياة ممزقة بين رفضه للمجتمع البورجوازى ، وقبوله لمواضعاته فى نفس الوقت ، إذ يقول : "أما أنا الذى احس أحياناً سخرية النبى فإننى أدرك أنى لن أعرف أبداً محبة الطبيب ، ضائع فى هذا العالم القبيح ، غارق بين الجماهير" (٥٨) فقد كان يرفض الموقف الاشتراكى ، لأنه يجد فيه فجاجة وتسطيحاً للفن ، والموقف البرجوازى المدّعى أيضاً والخاضع لشريعة السوق (٥٩) . ولكنّه انغمس فى العزلة التى اختارها له المجتمع البورجوازى.

لقد تعاطف "سارتر" مع "جينيه" ورأى فى اختيار "فلوريه" للفاشية اختياراً حراً ، فى نفس الوقت الذى وضع فيه دراسة عن المسألة اليهودية يدين فيها الفاشية ويتعاطف مع بابلو إبيتا Paplo ibbita ورفاقه فى مواجهة الفاشيين (الكتائبيين) فى فى قصة (الجدار Le mur -(The Wall) ويرفض فى نفس الوقت موقف "بودلير" الجمالى ، فى البحث عن الحرية فى العزلة والتفرد ، وهو سلوك يشبه - إلى حد قريب - سلوك "جينيه" ، فلماذا كان هذا التباين الواضح ؟

يكتب "موريس كرانستون" :

"الإنسان مضطر أن يستنتج أن ما يعجب "سارتر" فى "جينيه" ليس هو شجاعته المحضة ، أو ثقته الجنونية ، أو قراره المحال من أن (أن يكون) . إنه يعجب

به لأنه ما أسماه (بوخارين البورجوازية) ، الرجل الذى قوّض المجتمع الذى نبذه".[٦٠]

وإذا كان "سارتر" قد نسى فى دراسته عن "بودلير" أنه شاعر كبير ، فإنه لم ينس ذلك بالنسبة "لجينيه" ، وإن كان ما أثاره فى "جينيه" أنه يكتب بصراحة كمجرم وأنه كان بتأثيره المزعج على الجمهور البورجوازى اليمينى التفكير ، يشيد وجوده "فقد اضطهد البورجوازيون ابن الحرام الصغير ، وجعلوه ضحيهم ، ولكن الضحية تسدير لتعذيبهم أولا كلصٍ ، حيث أطلقوا عليه هذه التسمية ، ثم بتأثير أشد كشاعر"[٦١] بينما بقى "بودلير" سلبياً ، فقد "قابل "سارتر" بين "بودلير" وبين نجاح "أندريه جيد" فى إطلاقه ذاته من التعاليم المسيحية مع موافقة "بودلير" على القواعد الأخلاقية المعطاة من الآلهة Gods والرسل Prophits" [٦٢] فى الوقت الذى جعل من نفسه إلهه الخاص.

وقد عارض "سارتر" موقف بودلير" أيضاً بموقف "جورج صاند" ، و"هوجو" و "ماركس" و "برودون" و"ميشيليه" وهم الكتاب التقدميون فى القرن التاسع عشر الذين علموا الناس أن المستقبل يمكن التحكم فيه ، وأن المجتمع يمكن تغييره للأحسن . لقد لعب "بودلير" بنرجسيته ومظهره ، و(شيطانيته) الغبية لعبة المنتكسين الكاثوليكيين".[٦٣]

لقد كان "جينيه" ملفوظاً ومطارداً من المجتمع ، ولذا انقلب على هذا المجتمع ، ورفض قيمه ، وعاداته فمارس أحطّ العادات ، وسخر من مقدساته وآلهته ، ولذا فضّله "سارتر" على "بودلير" الذى اقتنع بالقيم البورجوازية والسياسة الرجعية للإمبراطورية الثانية ، "وكان كل ما يهم "بودلير" هو أن يكون مختلفاً"[٦٤] . وقد كان "سارتر" يفضل أن يكون "بودلير" كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة عن أن يكون

شاعراً غنائياً من الدرجة الأولى – على حد تعبير "فيليب تودى" ... فقد كان أهم اعتراض وجهه "سارتر" إليه هو عدم الالتزام – وبالتحديد الالتزام الاشتراكى.

لقد رفض بودلير الانخراط فى عصره ، فاستحق لعنة "سارتر" كما لعن فى عصره ، ونفس اللعنة التى حلت على "فلوبير" من "سارتر" الذى حمله "سارتر" مع الأخوين "جونكو" المسئولية عن "القمع الذى تلا حكومة الكومونة لأنهم لم يكتبوا حرفاً واحداً لمنعه"[٦٥]

إن النقد الذى وجهه "سارتر" إلى "بودلير" يمكن أن يوجه إلى "جينيه" رغم بعض الاختلافات بينهما ، وهذا يوضح أن معيار "سارتر" لم يكن معياراً أدبياً ، ذلك أن عدم اهتمامه بـ "بودلير" كشاعر أمر يجعل كتابه هذا لا يختلف كثيراً لو كان "بودلير" إنساناً آخر غير – صاحب (أزهار الشر) ، وفى نفس الوقت هو ليس معياراً سيكولوجيا ففكرة تعاطف "سارتر" مع الأيتام واللقطاء و (أولاد الزنا) – على حد ما يرى "كرانستون" – هى الأخرى تحتاج إلى كثير من الفحص والتدقيق فـ"بودلير" يتيم ، و"جينيه" (ابن زنا) ، والتشابه بين "سارتر" و "بودلير" أعمق منه بينه وبين "جينيه" ، ولذا فإن المعيار يمكن أن يكون سياسياً ، وإن كان لا يمكن الجزم بأنه اشتراكى ، فـ"سارتر" يكفيه "أن يكون المرء ضد البورجوازية"[٦٦]

ولكن – حتى هذا المعيار – يجعل موقف "سارتر" يحوطه اللبس والغموض، فلابد أن يكون هذا التضاد مع البورجوازية حائزاً على درجة من التفضيل ، حتى يروق لدى "سارتر" ، وإن كان لا يبدد دهشة نقاده ، إذا أثارهم إعجاب صاحب (ما الأدب ؟ والأدب الملتزم ...) بـ "جينيه"

(ب) الحرية والقدرية

إذا كان "سارتر" قد وقع في اللبس والتناقض في تعامله مع "بودلير" و "جيبيه" فإنه في دراسته عن "فرانسوا مورياك Francois Mauriac " يبدو أكثر وضوحاً.

يكتب "سارتر" :

"... الرواية فعل ، وليس من حق الروائي Novelist أن يتخلى عن ساحة الصراع ، ويستقر على جبل آمنٌ مطمئناً كمتفرج يتأمل مصائب الحربFurtunes of War" [٦٧] ذلك أن الروائي يعيش عصره وينخرط في مجتمعه ويعمل على تغييره.

لكن المستر "مورياك" "بتبنيه منحى شبه إلهي نحو شخصياته ينقض القاعدة الأولى للكتابة الروائية . وهو بحرمانه "تريز Thérese " من حريتها ومعاملتها كمثال للكيفية التي تحل فيها النقمة الإلهية في الأنفس التي تبدو أبعد ما يكون عن ذلك يقف حائلا بينها وبين أن تكون حية ، فالحرية التي تميز البشر في كل علاقاتهم يجب أن تحترم في الفن ، وفي الحياة ، والروائيون الجديرون بهذا الاسم هم الذين تعبر أعمالهم عن هذه الرؤية".[٦٨]

وينتقد "سارتر" "مورياك" من خلال تحليل دقيق لشخصية "تريز" متسائلا : ترى هل تكون "تريز" حرة ؟ ويجيب بأنها ليست كذلك ، قد تكون ساحرة وأخاذه ، ولكنها تقع تحت سيطرة قدرية ، فمفهوم "مورياك" عن القدر – في رأي "سارتر" – يتضمن أن كل ما يحدث إنما يقع تحت وطأة حتمية قدرية لا قبل لنا بها ، وهذا ضد رأي "سارتر" في الرواية التي هي (فعل) ، و(اكتشاف).

لقد جعل "موریاك" تريز" حائرة حيرة مأساوية بين الباعث الذى يحرك فيها طبيعتها، وبين القدرية المتسلطة عليها، وتبدو المواجهة الحقيقة بين الحرية ونفسها Freedom and Itself، ولذا فإن الحرية تسمم من منبعها الأصلى Is poisned at ist very source.[19]

فالحرية هنا تسلب قيمتها ومغزاها، فالناس - فى رأى "سارتر" أحرار بصورة كلية، أو ليسوا أحراراً بالمرة. وتجربة الحرية من أعظم التجارب الإنسانية، وهذا ما يجعل كتابة السيد "موریاك" التى تسلب الحرية كل شىء، كتابة مستحيلة، لأن فرضه القدرية، يلغى إمكانية الكتابة - التى هى تعبير عن الحرية - فمن "المستحيل كتابة رواية من وجهة نظر الله from the point of view of God لأن الله ميت Is deed"، والتماسك الذى يأتى للأمور من وجهة نظره مستحيل الوصول إليه، وكل ما فى وسع الروائى أن يقوم به هو إظهار تصور العقول للحرب التى تعم وتتخلل كل شىء، وإظهار ضياع عالم مات فيه الله. وفى وصف ردود فعل هذه العقول يمكن إظهار أن الإنسان تتسلط عليه ظروف حياته دائماً، ولكنه رغم ذلك حر فى أن يسلك تجاهها أى موقف يريد."[20]

ولذا فإن "موریاك" الذى اعتقد أنه يكتب رواية عن حرية شخص ما، يبدو للوهلة الأولى كاتباً لقصة عن العبودية Story of Salvement. والمؤلف الذى أراد أن يقدم لنا مراحل الصعود الروحى Stages of a Spiritual Ascension أقر فى مقدمته بأن "تريز" قادته إلى الجحيم."[21]

ويبدو اعتراض "سارتر" على موریاك أولا: فى سيادة هذا الجو من الحتمية القدرية الذى تتحرك فيه الشخصيات، مما يجعل الحرية مستحيلة، بل والكتابة الروائية أيضاً.

ثانياً : أن مورياك يفرض وجهة نظر الله على شخصياته ، ولما كان "سارتر" يرى أن "الله ليس فناناً ، ولا السيد مورياك God is not an artist, neither is monsieur Mauriac" (٧٢) فإن هذا ضد كتابة الرواية . وهو يتسق مع كتابات "سارتر" اللاحقة التى تنتقد الذين استعبدوا لأى نوع من الجبرية أو الحتمية.(٧٣)

لقد أكد "سارتر" على أن "الإنسان لن يكون حقاً إنساناً إلا إذا أدرك جدة قدره الشخصى ، من غير لجوء إلى مهزلة الأوضاع والمسالك."(٧٤)

وأكد أيضاً على أنه يقيم فلسفة وجودية الحادية (وذلك فى الوجودية مذهب إنسانى" ولذا فإن نقده لـ "مورياك" الروائى الكاثوليكى ذا مغزى ، لأنه كان يؤكد انفصال "سارتر" عن المنابع المسيحية للوجودية ، فى حياته الأدبية المبكرة – ويؤكد على أن الحرية – إنما تقوم على أساس الانفصال عن كل القوى الخارجة على النطاق الإنسانى ، والمتسلطة عليه.

والجدير بالذكر أن "سارتر" الذى شن هجوماً عميقاً على القدرية – ضد "موريـاك" يسقط فى حبائلها ، ففى قصة (الجدار) والتى تتناول مصير ثلاثة من الجمهوريين الأسبان والذين حكم عليهم (الكتائبيون) بالإعدام نجد أنه بعد إعدام شخصين يعرض الكتائبيون على الثالث (إيبيتا) الإبقاء على حياته لو كشف لهم عن المكان الذى يختبىء فيه "غرى" . و"إيبيتا" هو أكثر الثلاثة رباطة جأش ، فقد كان مستعداً للموت ، وتولته روح الفكاهة عندما طلبوا إليه ذلك الطلب، فأخبرهم – على سبيل السخرية – بأن زعيمه يختبىء فى المقابر ، وهو يعتقد تمام الاعتقاد بأن (غرى) ليس هناك ، ولكن يأتى إليه الكتائبيون ويطلقون سراحه ، فقد مروا بالمقابر ، ووجدوا زعيمه فى المقبرة فعلا وبعد أن بادلهم الرصاص أردوه قتيلا ، وعندما يعلم "إيبيتا"

بهذا يقول : "وأخذ كل شيء يدور ، ووجدتني جالساً على الأرض : كنت أضحك بشدة حتى أن الدموع طفرت إلى عيني."[٣٥]

ومن هذا تتضح القدرية في أمرين ، مصرع (غري) الزعيم في المقابر ، رغم أن هذا لم يكن ممكن الحدوث ، ولم يكن ممكناً وجوده في ذلك المكان بالمرة - هذا أولا - وثانياً : في إفلات "إبييتا" من الإعدام رغم أن هذا لم يكن من الأمور الممكنة الحدوث.

ولعل هذا يوضح تناقضاً لدى "سارتر" ، حيث يصب جام نقده على "مورياك" لنفس السبب الذي قادته إليه قصة (الجدار)، الا وهو القدرية .

(جـ) الأدب ، والمواقف

يكتب (فيليب تودي) : "من الحتمي والضروري أن نبحث في مؤلفات "سارتر" عن نجاح الأدب الملتزم ، ومن الممكن أن تقدم مسرحياته ، خاصة "سجناء الطونا Les Séquestrés d Altona" ، النماذج المثلى لكيفية وضع نظرياته موضع التطبيق."[٣٦]

فإذا كان "سارتر" قد رأى أن الأدب أداة لتغيير العالم والأوضاع الاجتماعية فإنه مما يجدر ذكره ، أن "الدراما Drama هي الوسيلة المفضلة لدى "سارتر" للتعبير عن الالتزام في الأدب ، من أجل تغيير وضع الإنسان الاجتماعي ، ومفهومه عن الحياة. فالرواية تصل إلى القارئ منفرداً ، ومعزولا "وذلك عبر قراءته لها" ولكن بالنسبة للمسرحية فإنها تجعل الاتصال مباشراً مشخصاً مع المجموعات . وخلال سنوات الحرب ، وجد "سارتر" في المسرح طريقة الحديث المباشر مع هؤلاء الذين عاشوا معه نفس الموقف ونفس الكرب ، ونفس الأمل The same hope وسبب آخر

يجذب "سارتر" للمسرح ، هو حاجة "سارتر" إلى الفعل المؤثر السريع الذى يفوق نظيره فى الرواية ، وذلك بالرجوع إلى مشاهدة محدودة تساعد على الفهم بشكل أفضل."[٣٧]

فالإنسان الحر لدى "سارتر" يوجد فى موقف ، ويعتبر المسرح أفضل الأدوات التى استعملها "سارتر" لتصوير الموقف ، وشخصيات "سارتر" تعبر عن الاختيار الحر الأصيل ، لأنه يرى من واجب الكاتب المسرحى اختيار الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه للجمهور بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات."[٣٨]

ويتضح هذا الاختيار عندما يصوغ "سارتر" شخصية "أورست Orstes" متكئاً على الأسطورة الإغريقية فى بناء موقف مسرحى معاصر ، ومدخلا تعديلات دقيقة على الأسطورة التى تختلف عن كل من تناولوا الأسطورة ، سواء من اليونانيين أو المعاصرين والمحدثين ، مؤكداً على الموقف الوجودى ، والمعبر عن الحرية.

وتبدو مسرحية (الذباب Les Mouches) تأكيداً لمفهوم "سارتر" عن الحرية الذى صاغه فى دراسته عن (فرانسوا موررياك) فى مواجهة القدرية ، "فأورست" يخلص المدينة من العذاب الذى ترسف فيه معلناً أن هذه هى مشيئة الحياة ، أن يعيش الناس فى حرية . ويخلصها أيضاً من القدرية.

"يقول "جوبيتر" : الحق إن هذا كان متوقعاً يا أورست ، كان لابد لرجل ما أن يأتى ليعلن غروبى ، أفهذا أنت ؟ من الذى يمكن أن يصدق هذا ، أمس لدى رؤية وجهك الأنثوى."[٣٩]

واختيار "سارتر" للموقف هنا : اختيار متعمد ، أراد به أن ينقسم البشرية إلى أبطال ، وبقية الجنس البشرى ، كما أن الكرْب الذى يحيط "بأورست" ، كرْب "ميتافزيقى".

والجدير بالذكر أن (الذباب) تصدر من نفس المصدر الذى صدرت عنه مسرحية "شكسبير" هاملت Hamlet ولذا نجد تشابهاً بين كل من "هاملت" و"أورست" ، فى التردد فى اتخاذ القرار ، ولكن "أورست" يحسم الأمر ، فلا يطول تردده ويتخذ القرار متحملا مسئوليته ، ولا يتطرق إليه الندم ، لأن الذى يندم هو الذى يرتكب إثماً ، بينما "أورست" يعتبر مخلصاً ، ومحرراً ، بينما فى – "هاملت" – نجد أن تردده ، يؤدى به إلى الموت غيلة."(٨٠)

وإذا كانت مسرحية "الذباب" التى كتبت ومثلت أثناء الحرب أو ل عمل مسرحى "لسارتر" يشهد تحوله الجنينى من الحرية الفارغة والمجانية التى ترى الخلاص فى الفن ، إلى المسئولية ، فإن مسرحية "المومس الفاضلة The Re-spectful prostitute" تصور لنا "ليزى" العاهرة الفاضلة التى ترى أثناء ركوبها القطار رجلا أبيض يقتل زنجياً . ولكن ابن الرجل الأبيض "فريد Fred" يقضى الليل معها لكى يدفعها إلى أن تقول فى شهادتها أن الزنجى Negro حاول أن يغتصبها Rape herوأن الرجل الأبيض "توماس كلارك Thomas Clarke" رماه بالرصاص أثناء دفاعه عنها . ولكن "ليزى Lizzie" ترفض ، لكن البوليس يهددها بالقبض عليها بتهمة البغاء إذا لم تنفذ رغبة (ابن العم الأبيض) . ويأتى السناتور كلارك Senator Clark والد الرجل الأبيض (توماس كلارك) ويقنعها بأن الأمة الأمريكية فى حاجة إليه . وأن الحقيقة والعدل فى جانب الناس المحترمين ويقول لها : أتظنين أن مدينة بكاملها تخطئ بمن فيها من رهبان وخوارنة وأطباء ومحامين وفنانين ورئيس

بلديتيا ومساعديه وجمعياتها الخيرية ، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك ، فهو يعترف بالوقائع ولكنه يتدرع لكي يخطئها بالفائدة الاجتماعية التي تصبح عنده الوازع الأساسي لهذه الأخلاقية المنافقة ، وتقع "ليزي" ، مخدوعة بالأساطير الأمريكية ، ومرة آخرى عندما يقتل "فريد" زنجياً لاذ بحمامها فإنها لا تستطيع أن تفقد ثقتها بالأساطير الأمريكية American Myths وتنتهي المسرحية ، و"فريد" يعدها بأن يكون أحد روادها الدائمين."(٨١)

لقد أقامت البورجوازية القوانين ، ولكن لا لتطبق عليها ، بل لتطبق على الضعفاء ، ففي المجتمع الطبقي تسود شريعة الغاب أيضاً ، ويصبح موت زنجيين لا يساوي توجيه اتهام إلى رجل أبيض ، لأن الجميع سوف يقفون معه ، ولا جدوى من شهادة "ليزي" لأنها سوف تجنى من ورائها اتهامها هي والقبض عليها بتهمة (البغاء) وجميع الطوائف والأفراد المحترمين سوف يقفون مع (توماس كلارك).

ولذا ترضخ "ليزي" ، ويصير الزنجي القتيل – مجرماً وقتيلا ، أما الأبيض ، الذي يعد "ليزي" لقاء تزييف الحقيقة بأن يكون زبوناً دائماً لها ، فهو الذي ذاد عن شرفها . في هذا المجتمع ينقلب الوضع ، المجرم يتحول إلى شريف ، والبريء إلى مجرم.

ويبلغ هجوم "سارتر" على القيم الغربية مداه في (سجناء الطونا) ، وهي مسرحية تعكس موضوع التعذيب في المعسكرات النازية ، والتعذيب الذي كان يقوم به الاستعماريون الفرنسيون في الجزائر . ف"فرانز" ، الضابط في جيش النازي متجه إلى الجنون ، ووالده يخفي حقيقة أنه مازال حياً ، وهو – أي الأب – في تعامله التجاري يلعب اللعبة الرابحة وحسب . ويريد استعباد كافة أبنائه.

والمسرحية شديدة التعقيد ، إذ نواجه فيها بعلاقة جنسية بين "فرانـز" وأخته التى تستطيع التفاهم معه ، وهو - أى "فرانز" - يرفض لقاء والده الذى يلهث وراء اللقاء ، ويكرر رجاءه ، ثم افتتان زوجة أخيه به . وأخيراً عزلته التى تجعله يعيش فى عالم أبعد ما يكون عن الواقع.

لقد علم الأب أنه محكوم عليه بالموت بعد ستة أشهر لمرضه بالسرطان ، وحتى لا يكون "فرانز Franz" وحيداً فإنه يحاول فرض بقاء ابنه "فرنر Werner "وزوجته "جوهانا" فى المنزل ، الذى يبلغ عدد حجراته "اثنتان وثلاثون حجرة" وتنفجر جوهانا لأنها تحس أن البيت يفرض نفسه عليهم ويؤكد ذلك الأب.

وتتعقد المسرحية حتى تصل فى النهاية إلى انتحار الأب ، و"فرانز" معاً . وتصعد "لينى" أخت "فرانز" لتحل محله فى غرفته ، وتنطلق "جوهانا" مع فرنر".

وفى هذه المسرحية تواجه بأنواع من القسوة ، والشر وسوء الطوية ، والتعذيب ، والرغبة فى التملك ، والمكسب الذى يساوى خسارة كل شىء . والتعقيد الموجود فى هذه المسرحية يوحى بأن الحرية - كما يرى "سارتر" - لا يمكن تناولها فى خفة ، وأن العمل الفنى يعبر عن تعقد وغنى الحياة كما أنه يوصل الأفكار اليسارية.[٨٢]

إن السجين لا يمكن أن يشارك فى علاقة إنسانية . فالأب ، أعظم المسجونين قانونه الأخلاقى يتسم بميكافيلية تبرر الوسيلة بالغاية . والعالم الإنسانى يسيطر فيه القوى ، ويرضخ الصعيف ، و"فرانز" أيضاً لا يستطيع - بوصفه سجيناً - إقامة علاقة إنسانية ، والعلاقة التى أقامها مع "لينى" علاقة آثمة ، وكل ما يمكن أن يفعله هو أو أبوه ، هو التحرر من عبء الوجود الثقيل الذى ينوء بكلكله عليهما من جراء جرائمهما - هو التحرر من الوجود - (الانتحار).

لقد كانت هذه المسرحية تتوجياً لالتزام "سارتر" السياسى ، بتحليله الدقيق لشخصية "الأب" – الرأسمالى الجشع ، و"فرانز" الضابط بجيش النازى وكانت حسماً لموقف "سارتر" الذى كان قبل "سجناء الطونا" ببضع سنوات – وموقف الشيوعيين منه إثر عرض مسرحيته (الأيدى القذرة Les mains sales).

لقد كتبت جريدة "لومانتيه L Humantie فى ١٩٤٨/٧/٤ – بعد هذه المسرحية [٨٣] عن "سارتر" – بأنه "يكتب كمأجور من فئة قرش لكل سطر ، وبأنه يعمل قواداً لشعور العداء للشيوعية لدى البورجوازية."[٨٤]

وقد نفى "سارتر" أن القصد من "الأيدى القذرة" هو نقد الحزب الشيوعى ، كما رفض إعادة عرضها مرات بحجة أن ذلك لن يؤدى إلا إلى زيادة حدة الحرب الباردة ، وقد كان هذا إحساساً منه بالذنب تجاه قيامه بتأليف هذه المسرحية . وإن قراءة المسرحية توحى ، خاصة بالنظر إلى ما حدث لـ (هودرر Hoederer) بأنها تنطوى على إدانة للحزب الشيوعى فى سلوكه للتملص من الأشخاص الذين يبذلون الجهد فى خدمة الحزب.

وتنهض المسرحية على "أن إيمان "لويس Louis" سنة ١٩٤٣ بخطأ اللجوء إلى التحالف مع البنتاجون Pentagone كان عميقاً إلى حد جعله ينظم أمر قتل "هودرر" لأنه تجرأ على اقتراح ذلك . ولكن اعتقاده هذا يزول فى غمضة عين عندما تصل الأوامر من (موسكو) فتحول نقمة "لويس الخلقية" ، فجأة إلى "هوجو Hugo" حليفه السابق ومخلب القط Cats paw فى العملية . ولكن الأذى كان قد وقع ، وأصبح "هودرر ميتاً".[٨٥]

وفى هذا الموقف يدين "سارتر" أولا : التصفية الجسدية للمعارضين فى الحزب لأنه من المفروض أن يتم اقناعهم بالحوار ، لا بالاغتيال.

ثانياً : تبعية الحزب لموسكو ، وتصرف أعضائه كما لو كانوا تروساً في أيدى قادة الكرملين وذلك في فترة سيادة "الستالينية".

ورغم أن "سارتر" حاول أن يخفف من أثر المسرحية بمنع عرضها أو اعتراضه على التصرف في النص الذى تم عند عرضها في (نيويورك) تحت عنوان (القفازات الحمراء Red Gloves) فإن مغزاها لا يزال في مواجهة الشيوعية . وقد اضطر "سارتر" إلى تأليف مسرحية جديدة هي "نيكراسوف Nekrassov" وهي ملهاة ساخرة من الغربيين المتعصبين للحرب الباردة ممن يستغلون المهاجرين الروس لإثارة الجماهير ضد الشيوعية ، وقد كانت المسرحية محاولة لإعادة الجسور مع الماركسية والحزب الشيوعى ، وإن كانت من الناحية الفنية أدنى مستوى من "الأيدى القذرة".

وإذا كانت "الأيدى القذرة" قد أثارت ضجة اضطرته إلى تأليف (نيكراسوف) لتلاشى الأثر الضار لها ، فإن (الدوامة) وهى سيناريو فيلم لم ينتج رغم نشره بالفرنسية والإنجليزية ، فقد كانت (أى الدوامة) بمثابة المقدمة (للأيدى القذرة) فقد كان الصراع بين "جان Jean" الاشتراكى ، وبين "لموسين" البورجوازى المسالم يشبه الاختلاف بين "هودرر" و "هوجو" وإن كان الموقف في الدوامة أقل حدة . "وهناك فقرة في السيناريو تصور مسبقاً عقدة "الأيدى القذرة" . إن "جان" يقرر أن الضرورة السياسية تقتضيه أن يعدم "بنجا" الذى يتهم بالخيانة وإن كان ليس هناك أى دليل ، فتقرر اللجنة اعدام "بنجا" ويجرى اقتراع فيقع عبء تنفيذ الإعدام على "لوسين" . وعلى أية حال يعفيه "جان" من هذا الواجب ويطلق النار بنفسه على "بنجا" وعندما كان "بنجا" يجود بأنفاسه يعلن أنه برىء ، وسرعان ما يتكشف بعدها أنه برىء."[٨٦]

ورغم التشابه بين السيناريو وبين مسرحية (الأيدى القذرة) إلا أنـه لم يثر أية ضجة ، ربما لأن العرض المسرحى ، أو السـينمائى يجتـذب الجمـهور بقـدر أكـبر ، ويكون أكثر حياة وإثارة.

ولعله يكون من المهم فى هذا المجال أن نتذكر ، ما رآه "سارتر" عند نقد المسرح البورجوازى فى محاضرة ألقاها فى السربون عام ١٩٦٠ ، إذ قال :

"الوجـود المسـرحى ، صـورة حركـات ، وصـورة فعـل ، والفعـل الدرامـى Dramatic Action هو فعل الشخصيات The action of characters . والفعل فى الشعور الحقيقى بالعالم ، وذلك بالشخصيات وليس بصور الشخصيات على المسرح بل بصورة الفعل ، وإذا نشد إنسان مـا تعريفاً للمسرح ، إننا نسأله ما هـو الفعل ؟ لأن المسرح لا يمثل شيئاً سـوى الفعل Because the theatre can represent nothing , but the act."[٨٧]

إن المسرح فعل ، والكاتب لابد أن يكون معبراً عن موقف.

وفى مسرحية "الشيطان والرحمن Le Diable et la Bon Dieu" عبر "سارتر" عن موقفه من الثـورة ، فقد اكتشف "جوتز Goetz" أن (الخير) فـى جـو الصراع الذى يعم ألمانيا فى القرن السادس عشر ذو نتائج لا تقـل عـن (الشـر) وهـو إذ يقدم متبعاً الإحسان المسيحى أراضيه للفقراء ، فإن النتيجة تكون إشـعال ثـورة سابقة لأوانها فى ألمانيا . وعندما أخفقت تلك الثورة ، وبدا أن جيش الفلاحين يكـاد يبـاد عن بكرة أبيه ، فإن "جوتز" يدرك أن المحاولات الفردية المنعزلة مـن أجـل تحسين وضع الإنسان محكوم عليها بالإخفاق وأن الحـل فـى عمـل جمـاعى يشـترك فيـه الجميع."[٨٨]

وهنا يتطور موقف "سارتر" فـي اتجـاه الـ (نحـن) بعمـق ، ويقـدم القيـم الجماعية فى صورة جذابة.

هذا ، ولكن المسرحية تحتمل أكثر من ذلك بكثير ، فهناك التشابه بـين "جوتز" وبين "جان جينيه" ، فكلاهما أراد أن يدرك الحرية عن طريق الشر المطلق ، وإن كان "جوتز" أراد عندما فشل فى إدراك ذلك ، أن يقلب قطعة النقد على الوجه الآخر مكرساً نفسه لتحقق الخير المطلق ، ولكن هذا أيضا لم يكن ممكناً . فيضع "جوتز" نفسه فى خدمة "ناستى Nasty" الذى يبغضه ويزدريه ، فعندمـا يرفض أحد الضباط إطاعة الأوامر فإن "جوتز" يقتله بطعنة ، ويكون موقفه أكثر واقعية ، إذ يتخلى عن الشر المطلق ، والخير المطلق ، ويطأطىء للواقع – عكس موقف "جينيه" الذى كرس نفسه لإدراك الحرية عن طريق الشر المطلق ، ويتضح ذلك من الحوار الآتى بين (جوتز) وضابط من ضباطه :

جوتز : اقترب لقد عيننى ناستى زعيماً وقائداً ، هل تطيعوننى ؟

ضابط : بل افضل الموت.

جوتز : مت إذن يا أخى (يطعنه) أما أنتم فانصتوا ، إننى أتولى قيادتكم ضد رغبتى ولكننى لن أتركها . صدقونى ، لو سنحت الفرصة لكسب هذه الحرية فسوف أكسبها ، أعلنوا الآن أننى سأشنق كل جندى يحاول الهرب من الجيش . أريد ضبطاً كاملا لكل القوات والأسلحة والمؤمن . رؤوسكم رهن مسئولياتكم عن كل شيء سنكون واثقين من النصر عندما يخافنى رجالكم أكثر مما يخافون العدو – (يريدون أن يتكلموا) .. كلا ، ولا كلمة اذهبوا . غداً تعرفون ما أنتوى (يخرجون) . (يدفع جوتز الجثة بقدمه) . بدأ حكم الإنسان بداية طيبة . هيا سأكون يا ناستى جلاداً أو جزاراً.[٨٩]

عند المقارنة بين ١٠ الشيطان والرحمن) ، و(الأيدى القدرة) يرى "فيليب تودى" : أن "جوتز" هنا مثل "هودرر" يرى أن كل الوسائل صالحة طالما أنها تخدم قضية الثورة ، ويتخلى عن محاولته الشبيهة بمحاولة "هوجو" فى تغيير العالم مع الإبقاء على يديه نظيفتين" [٩٠] فقد فشل فى فرض الخير عن طريق السلام.

ولكننا نرى أن "جوتز" أقرب إلى "لويس" فى "الأيدى القدرة" الذى يرى التخلص من كل معارض بالتصفية الجسدية ، ويمنع الرأى الآخر ... (ولا كلمة) . سأكون يا ناستى جلاداً وجزاراً . وإنه (أى جوتز) يأتمر بأمر "ناستى".

والجدير بالملاحظة هنا ، هو التناقض الذى يقع فيه "سارتر" ، فما أدان به (لويس) والحزب فى (الأيدى القدرة) يبرره ويحاول أن يجعله مقنعاً نتيجة لتعاطفه مع (جوتز) فى نهاية المسرحية ، وأساساً مع (ناستى).

بل وما كان رآه ميزة خاصة بـ "جينيه" بإدراك الحرية عن طريق الشر المطلق يجعل "جوتز" يفشل فى الوصول إليه ، ويحاول أن يجرب عكس ذلك تماماً بأن يقلب وجه العملة ، أى الوصول إلى الحرية بالخير المطلق ، فيقتل أيضاً ، ويعمل من أجل المجموع ولكن فى عزلة وحيداً مع السماء الفارغة ، ويقتل لأن فى القتل يكمن الصالح العام.

ويخيف الجنود لأنه لا توجد وسيلة أخرى لكسب محبتهم ، تلك كلمات "جوتز" الأخيرة والتى ترى أنه لكى يكون واقعياً ، فإنه يجب أن يتحول إلى جزار وجلاد ، ولكى يحقق صالح الناس ، يجب أن يخيفهم ، ويرعبهم ، بمعنى أنه لا لقاء بين الخير المطلق والخير فى الواقع.

لقد صارت الحرية إذن شيئاً آخر غير ما كانت عليه فى (الغثيان) فقد صارت واقعية ومخضبة بالدماء ، ولم تعد مجرد تمرد ، أو ثورة فى مواجهة القدرية ، بل

صارت لصيقة بالحياة اليومية . فمسرح "سارتر" (يقدم صورة عن الإنسان كموجود فى عملية صيرورة مستمرة ، لأنه هو ما يفعله Because he is what he does"[٩١] وهو ملتصق بالعصر ، فبدلا من أن يسمو على الأحداث ، كما فعل "مارسيل" ، كان "سارتر" "أشد التصاقاً بالبيئة" [٩٢] وهو لم يصور نماذج كلاسيكية أو تاريخية ، بل هو يصور مواقف ، والأزمة فى هذه المواقف ليست أزمة أحداث بل أزمة أفكار ، (أى أن المسرحية لا تحتوى على عدد من الأحداث الدرامية المتيسرة التى تهز وجدان المتفرج ، بل تصور موقفاً تجمعت خيوطه على نحو يجعل منه أزمة من أزمات السلوك البشرى ... قل أزمة ضمير ، أو أزمة قضية."[٩٣]

ورغم أن "سارتر" قد شيد فى مسرحياته المواقف التى تركز على حيوية الفعل الإنسانى ، فإنه فى عالمه الروائى ، لم يكن على نفس المستوى الذى وصل فيه فى مسرحياته ، ولعل اهتمام "سارتر" بالمسرح هو الذى جعله يتطور من خلاله ، كما أنه الوسيلة المحببة لديه ، كما ذكرنا ذلك من قبل.

ولذا فقد كان عالمه الروائى محل انتقادات عديدة ، رغم كونه -لا يخرج فى التحليل الأخير - عن كونه جزءاً من عالم "سارتر" العريض . وأولى هذه الانتقادات [٩٤]: أن "سارتر" يراقب الإنسان ويحلله ، يعرض كل الحقيقة الإنسانية ، حتى التى تغضى عنها الحشمة . فنحن نجد أن (دانيال) - فى "دروب الحرية Ways of Freedom" لوطياً ، كما نجد أن (بول هيلبر) فى "إيروسترات" يتسلى بمشاهدة امرأة ساقطة (ثقيلة بما فيه الكافية) - هى "رينيه" وهى تمشى عارية أمامه ممارساً نوعاً من السادية ، فقد كان "سارتر" يرى أن من واجبه "كطبيب للنفوس" ألا يهمل شيئاً بالمرة - على حد قول (البيريس).

وثاني هذه الانتقادات : أنه لم يكن يريد أن يخفي شيئاً من مصائب الإنسان بحجة الدقة والصراحة ، وثالثها : هي أن "سارتر" لا يقتصر على الوصف ، بل يحكم ويهدف إلى الإيحاء بطرق للسلوك وقواعد ، وهو بذلك يفضي إلى إقامة مقاييس أخلاقية ليست هي مقاييس المجتمع الذى يحيط به ، مما جعل الكنيسة الكاثوليكية تضع أعماله على لائحة (المحرّم).

لقد جعل "سارتر" من أدبه وعاءً يصب فيه فلسفته ، فأدار حواره الفلسفي على خشبة المسرح من خلال الشخصيات المسرحية . وجعل شخصيات رواياته في مواقفها تدير حواراً من أجل الإيحاء بما ينبغي أن يكون ، ولذا كان يختارها شخصيات متنوعة . ففي (دروب الحرية) نجد (برونيه) شيوعياً و(دانيال) الملحد لوطياً ، والذى أراد أن يكون لوطياً مثل كون شجرة البلوط شجرة بلوط ، و"ماثيو" العاقل الذى يقف بين طبيعة "دانيال" الملحدة الساقطة بقصد ، وطبيعة "برونيه" الملتزمة بشكل سطحي ، والذى يقع تحت وطأة الاختيار بينهما ، وقد رأته "إيريس موردخ" ممثلا لسارتر نفسه [٩٥] واعترض على ذلك "موريس كرانستون" كما أكد أن لا درب من دروب الحرية التى يسلكها الأشخاص العديدون في الرواية هو الطريق الصحيح.[٩٦]

إذا كان "سارتر" قد وجد في "جينيه" موضوعه المثالي الذى غرق فيه حتى النهاية ، مؤكداً الحرية عن طريق الشر ، حيث وضع الكتاب في قالب هيجلي Heglian Mode ليكون معبراً عن الحرية الديالكتيكية من الناحية الشكلية على الأقل [٩٧] . فإن مسرحيات "سارتر" جاءت مؤكدة لإندرج الكاتب في العالم والتزامه بعصره وواقعه الاجتماعي ، بكل ما فيه من تعقيدات ، والعمل على تغيير هذا الواقع ،

وذلك كما اتضح من موقف (أوريست) أو من النقد الحاد للمجتمع الغربى (فى المومس الفاضلة) ، و"الشيطان والرحمن" التى تشق طريقاً واقعيًا للتغيير .. وغيرها.

فالمسرح فعل ، والرواية عمل يتجه به الكاتب إلى حرية القارئ ، والمضمون الرئيسى للعمل الأدبى هو - الحرية -

(٣) الصياغة ، ومشكلة التوصيل

لقد كان "سارتر" فى أدبه ، مشغولا بالدرجة الأولى بمحاولة إيجاد المعادل الفنى أو الأدبى لفلسفته ، مما دعاه إلى التركيز على المضمون ، إلا أنه لم يغفل تماماً المسائل الفنية فى العمل الأدبى ، سواء فى نقده ، أو رواياته ومسرحياته التى كانت بحق روايات ومسرحيات ذات مستوى فنى جيد.

وقد كانت أعمال "سارتر" محاولة لتقريب الفلسفة إلى اذهان جمهور أعرض، الجمهور غير المتفلسف ، الجمهور الذى قد يرهقه "الوجود والعدم" أو "نقد العقل الديالكيكى" ، ونحن نجد أن "سارتر" فى "الغثيان" يقدم عملا فنياً فى صورة يوميات (٩٨) وهى تمثل "أنطوان روكنتان" الذى تحلل من كل العلاقات من الأسرة والمهنة والأصدقاء والأقارب ، وتخطّى العلاقات الاجتماعية ، وقد كان انهيار "الشخصية" - هنا يعادل انهيار الإطار الاحتماعى الذى يضمها . فلم يرسم لنا "سارتر" شخصية تتطور مع الزمن ، وأحداثاً تتكالف حتى تصل فى النهاية إلى العقدة ، فالحل ، كما كان مألوفاً فى الأدب التقليدى ، وإنما نواجه بإنسان لا يمكن

الإمساك بأى نوع من التطور الذى يعتريه ، إنسان غير تقليدى ، يعيش حياة فارغة ، تخلو من المعنى.

وهذا يعيدنا إلى أدب ما بين الحربين ، حيث كانت أوروبا تعيش التمزق والتفسخ ، فساد الأدب نوع من عدم التحدد ، فى الشخصيات ، والإحباط والفراغ فى المضمون ... ، وكأن "سارتر" إذ وقع تحت تأثير تلك الفترة فى "الغثيان" قد وقع بالتحديد تحت تأثير الشاعر (الإنجليزى - الأمريكى) ، ت . س اليوت T. S. Eliot صاحب الأرض الخراب The waste land وغيرها فلنستمع إلى إليوت يقول على لسان "الفريد ج . بروفروك" ، فى قصيدته "أغنية حب ج . الفريد بورفروك "Alfred, J., Porofrok song

"إنى أكبر ... أهرم ... أكبر ... وأهرم.

سيأتى يوم أقلب فيه سراويلى

هل ألقى بشعرى إلى الخلف ، هل أجرؤ على تناول خوخة.

سوف ألبس بنطلوناً من الفانلة البيضاء ، وأسير على الشاطىء .."[٩٩]

فما يقوم به "بورفروك" أشبه بمنولوج داخلى يناجى به نفسه ، وهو نفس ما يقوم به "أنطوان روكنتان" [١٠٠] عندما ، يقول عند السادسة مساءً ، محدثاً نفسه ... "لقد فهمتُ كل ما حدث لى منذ كانون الثانى (يناير) . إن "الغثيان" لم يتركنى ، ولا أحسب أنه سيتركنى بهذه السرعة ، ولكنى لا أكابده بعد ، فهو لم يعد مرضاً ، ولا نوبة عارضة ، إنه أنا .." [١٠١] ويوالى بعد ذلك وصفه لجذر الكستناء المنغرس فى الأرض، ووصفه الأشياء لمجرد قتل الوقت.

وقد كان التكتيك المستعمل فى "الرواية" مناسباً لما يريد أن يقوله "سارتر" من ناحية المضمون.

فأولا : "روكنتان" ليس شخصية روائية كاملة ، وإنما هو "لا شخصية" ، أو بمعنى ما أنه إنسان فى خضم الحياة الفارغة ، ليست له طبيعة محددة مسبقاً ، وإنما هو مشروع وحكاية "روكنتان" ، هى حكاية الإنسان الفارغ الذى يبحث عن الامتلاء.

ثانياً : "روكنتان" متحلل من الروابط الاجتماعية ، ولذا فالرواية بلا صراع اجتماعى وإن كان المغزى الذى تريد أن تقوله هو البحث عن مبرر للوجود ، أى أن المشكلة ميتافيزيقية ، ولذا هو يلجأ إلى المذكرات ، والمونولوج الداخلى.

ثالثاً : فى فلسفة "سارتر" نراه يهتم بإعلاء شأن الإنسان ، ولذلك فإننا نجد أن "روكنتان" يرى الأشياء ، الحجر ، جذر شجرة الكستناء ، البحر ، العصفور ، وغيرها بعيون إنسانية ، أى أنه يراها ، ليست كأشياء وإنما من خلال وعيه بها ، وهذا عكس ما يراه "آلان روب جرييه" الذى يرى الأشياء كأشياء ، والعلاقات بينها علاقات بين أشياء ، وليست علاقات بين أنماط من الوعى بها كما هو عند "سارتر" لأن "جرييه"[102] ينطلق من فهم "لا إنسانى" للأشياء ، وقد كان أحد مآخذ "جرييه" على "سارتر" هو أن "سارتر" لا يرى الأشياء كما هى ، وإنما كما تتجسد فى وعيه.

ف"سارتر" فى تكنيكه الروائى (فى الغثيان) يستخدم الوصف ، من أجل هدف آخر ، هو توصيل مضمون إنسانى.

ويبدو واضحاً تأثير فكرة الخلاص بالفن ، (الحل الجمالى) على صياغة "سارتر" وأسلوبه ، ورغم أن "دروب الحرية" تخطو إلى الأمام ، نحو فهم اجتماعى للأدب ، إلا أننا نجد أيضاً أن "ماثيو دولار" يبدو كشخصية غير نموذجية ، فهو يبدو ممثلا لشخصية اللابطل ، Anti Hero ، هو لا يقوم اطلاقا بفعل أو قول شىء ما يدل على الفطنة ، ويظهر عبر المناقشتين أو الثلاث التى قام بها مع أخيه "جاك

Jaeques" محامياً تقليدياً ناجحاً يقصد به أن يكون مثلا آخر عن الخنزير البورجوازى Bourgeois Salaud ، المفكر السطحى ذى الآراء المتناقضة وغير المنسجمة".[١٠٣]

وكل شخصية قد تأتى أى شىء ، لأن الشخصيات لدى "سارتر" ، بلا ماض ، ولكنها ذات مستقبل لا تقرره قوى قدرية ، كما هو عند "مورياك" ، وإنما هى التى تقرر ذلك ، لأنها حرة ، وبذا يمكن القول بأنها نقيض "الشخصية" – بمعنى أنها لا يمكن التنبؤ بما عدا ما تقوم به وفق أى معايير مألوفة ، سواء كانت دينية مسيحية (مثل مورياك) (أو محكومة باللا شعور ، والطفولة (فرويد) ، وهذا التكنيك يتسق مع ما يريد "سارتر" الإفصاح عنه.

وقد رأى "سارتر" أن "فن السرد ينطوى على نظرة الروائى المتيافزيقية"[١٠٤] ذلك أن القصة ، كما تقول "سيمون ديبفوار S. D. Beavoir" "إذا قرنت بأمانة كانت معينة على كشف حجاب الوجود الذى ليس فى استطاعه أية أداة من أدوات التعبير الأخرى أن تأتى بما يساويه."[١٠٥]

والرواية ، فى رأى "سارتر" مرآة ، ولكنها المرآة التى تساعدنا على أن نخطو فوق حافتها ، خارج نطاق التأملات Outside Reflections لأن أشياء عالمنا ، فى الواقع تبدو غيرها عند التأمل ، والحدث الروائى ليس إلا وجوداً بلا اسم فلا شىء يمكن أن يتحدث عن الإنسان وعن تطوره ، لأن الإنسان هو الذى يرى الأشياء "وليس العكس ، والإنسان يمكن رؤيته فى (موقف) ، والموقف هنا موقف فكرى يحتاج إلى فعل ، وليس مجرد حدث ضمن السرد الروائى أو القصصى.[١٠٦]

فإذا كان "سارتر" قد استغنى عن الشخصيات المحددة مسبقاً ، لأنه لا يؤمن بطبيعة إنسانية ثابتة ، فإنه أيضاً استغنى عن الحدث الذى يؤدى تشابكه مع أحداث أخرى إلى عقدة ، وإنما استعاض عنه بالموقف.

وقد أخذ "سارتر" على "موریاك" سيره على منهج الاستبطان والتحليل النفسى ، ورأى أن على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات أن ينصرف إلى التعمق فيما يكتب ، ويصور السمات المميزة لزمن يشبه الزمن الحاضر الذى أعيش فيه ، أنا القارئ ، لأنه لو وقع فى ظنى أن أفعال البطل محددة سلفاً بالوراثة، أو بالمؤثرات الاجتماعية أو أية آلية أخرى فإن الزمن ينعكس مجراه على ، ولا يبقى سواى : أقرأ واستمر فى قراءتى تجاه كتاب لا حركة فيه.(١٠٧)

ويؤكد "سارتر" هنا على أهمية أن يكون تكنيك الرواية ، موحياً بمضمونها ومتسقاً معه ، فإذا كان الإنسان مشروعاً ، وحراً ، معنى ذلك أنه لا تحدده قوة أخرى ، ويجب أن تكون الشخصيات حاضرة ، وهى التى تتصرف فى مستقبلها ، ولذا فإن الزمن يجب أن يكون معبراً عن الحاضر.

يتحدث "سارتر" عن صياغة "الغريب The outsider" لـ "كامو Camus" فيقول "الجمل فى الغريب عبارة عن جزر The sentences in the out sider are islands ، فنحن نقفز من جملة إلى جملة ، ومن فراغ إلى فراغ ، ومن أجل التأكيد على انفصال كل جملة عن الأخرى فقد اختار المستر "كامو" أن يقصّ قصته Tell his story فى جمل تعبر عن المضارع التام Present perfect"(١٠٨)

إذا كان "كامو" قد جعل من الزمن أداة توحى بانفصال الجمل ، فإن "فوكنر" يتبنى تكنيكاً يبدو – على حد ما يرى "سارتر" "نفياً للتزامن Negation of Temporality"(١٠٩) إنه يمثل الحاضر الذى لا نستطيع الكلام عنه ، إنه يتسرب عبر

كل تشقق ، والغزوات المفاجئة للماضى ، هذا النظام الانفعالى Emoional order المتعارض مع النظام الثقافى الإرداى الكرونولوجى (المتسلسل تاريخياً) Chronology . ويرى "سارتر" أنه لا يجد فرقاً بين زمن "مارسيل بروست Marcel Proust" وبين زمن "فوكنر" ، فبالنسبة لـ"بروست" فإن الخلاص Salvation يحدث فى الزمن ذاته ، وفى الإعادة الكاملة للماضى ، ولكنه بالنسبة لـ"فوكنر" فإن الماضى لم يفقد أبداً.

يكتب "سارتر" :

"لنقول الحقيقة ، إن تكنيك "بروست" الروائى يجب أن يكون لـ"فوكنر" هذه هى النهاية المنطقية لميتافيزيقاه ، "فوكنر" إنسان ضاع ، وذلك "لأنه يستشعر الفقدان ، لأنه يخاطر مقتفياً أثر أفكاره إلى أقصى ما تصل إليه من نتائج".(١١٠)

و"سارتر" يختلف مع ميتافيزيقا "فوكنر" ولكنه يعجب بأسلوبه وصياغة ، فى نفس الوقت الذى جعل "باسوس" أعظم روائى العصر ، ذلك لأن العواطف Passions ، والإشارات Gastures، التى يراها أشياءً أيضاً والتى جعلها "مارسيل بروست" حتمية ، "أراد باسوس أن يبقى طبيعتها الحقيقية فقط" (١١١) ، وباسوس هو الذى أقام "سارتر" على نسق تكنيكة الواقعى الأمريكى ، رواياته – على حد ما يرى "موريس كرانستون".(١١٢)

لقد أقام "سارتر" رواياته ، "الغثيان" ، و"دروب الحرية" متبعاً فيها أساليب غير تقليدية (كالاهتمام ببناء الشخصية والحدث) ، وإنما متبعاً تكنيكاً جديداً ، ولكن ما هو هذا التكنيك الجديد ؟

لنترك "سارتر" يوضحه ، إذ كتب ، فى حديثه عن "الغريب" لـ "كامو" :

"إنـه كافكـا كُتـب بواسـطة هيمنجـواى Its Kafka written by Hemingway ... فقد أبقى "هيمنجواى" حتى فى "الموت فى الأصيل Death in the afternoon" على الأسلوب الفجائى للقصة الذى يقذف كـل جملة منفصلة بعيداً فى الفراغ بنوع من التقلص العقلى التنفسى (سبازم) respiratory spasm ، فأسلوبه يساوى ذاته ونحن نعرف أن المستر "كامو" لديه أسلوب آخر ، أسلوب متكلف ، لكنه فى "الغريب" أحياناً ما يرفع مستوى النغمة ، وجمله حينئذ تصير أطول ، وتتواصل فى حركة (صرخة بائع الجرائد المدوية فى الهواء المسترخى Relax ، وآخر الطيور فى الساحة ، ونداءات بائع الشطائر (السندوتشات) ، وولولة The Wail الترامات (المركبات الكهربائية) فى المنحنيات المرتفعة فى المدينة ، والصوت البعيد فى السماء قبيل بداية الليل عندما يلوح عند المرفأ كل شىء أمام الرجل الضرير الكبير الذى الفته كثيراً قبل أن أدخل السجن) [113] فالجمل هنا لدى "كامو" تبدو متواصلة ، وأطول مما لدى هيمنجواى فى أسلوبه (التلغرافى).

وقد كان "كامو" يرى أن الأسلوب يعْبر حالة التوتر بين الوعى والواقع ، إنـه التوازن بين الشكل (الواقع) ، وبين المضمون (الوعى) . والأثر المتمرد يُميل الواقع ويعطفه . إن أسلوبه يصهر الصوت البشرى الذى يحتـج ، ولهذا يكتسب كثافة ومتانة جديدتين.[114]

إن أسلوب "كامو" بشكل عام يشبه أسلوب "هيمنجـواى" – رغم بعض الاختلافات التى اتضحت فى "الغريب" لـ"كـامو" ، فـ"كـامو" متـأثر كـ"سـارتر" بالأسلوب الأمريكى فى الرواية – إن صح واعتمدنا هذا التعبير الذى اقره كل من "كرانستون" ، و"سارتر" – فالمقارنة بين "كامو" و "هيمنجواى" تبدو مثمرة جداً فى

رأى "سارتر" ، "فالعلاقة واضحة بين الأسلوبين ، وكل منهما يكتب نفس النوع من الجمل ، وكل جملة ترفض استغلال زخم التراكم بواسطة الجملة السابقة عليها ، لكل جملة بداية جديدة . كل جملة أشبه بصورة شمسية خاطفة Snapshot لإشارة أو موضوع ما . ولكل إشارة جديدة أو كلمة يوجد فى المقابل لها جملة جديدة"[115]

ومن الجدير بالذكر أن "سارتر" كان أيضاً من المعجبين بـ"إرنست هيمنجواى" الذى أطلق على "سارتر" لقب "جنرال General " ووصفه بأنه "كابتن Captain" [116] وذلك عندما التقيا فى باريس ١٩٤٥ ، مقدراً ما لـ"سارتر" من تأثير فى عالم الأدب.

لقد كان "سارتر" مهتماً أيضاً ، إلى جانب المضمون ، ببعض مسائل التكنيك وكان فى هذا أيضاً ينطلق من وجهة نظره الفلسفية ، التى فرضت مظلتها على جميع ضروب نشاطه جاهداً بأن يؤكد على دور الكاتب وأهميته ، وفى نفس الوقت طريقة توصيله ، وأسلوبه.

وقد تجلى اهتمام "سارتر" بأسلوب التوصيل فى المسرح – أو ما اصطلح على تسميته بمسرح المواقف – فقد كان التعامل المباشر مع الجمهور دافعاً له إلى جعل الأفكار تبدو فى نقائها ، ووضوحها ، ولم يلجأ "سارتر" إلى الأساليب المسرحية المعقدة ، أو إلى أنواع من الفنتازيا ، وإنما كان يحرص دائماً على التوصيل الجيد ، لم يلجأ إلى حيل "برانديللو" حيث كلن يجعل الممثلين ينطلقون من بين مقاعد الجمهور أو إلى وحشية "آرابال" ، كما أنه لم يسقط فى التعليمية ، وكان نمطاً عادياً من كتاب المسرح من حيث الأسلوب الفنى ، نمطاً من الكتاب الواقعيين بحرصه على تحليل شتى جوانب الموقف ، وإظهاره فى أجلى صوره ، وكان تعامله مع

الشخصيات ، يقوم على أساس أنها حرة ، وأنها يمكن أن تأتى أى شىء ، وإنها محكومة بالمستقبل ، وليس بالماضى.

ولقد أكد "سارتر" باستمرار ، بأن المضمون هو الذى يحدد الشكل ، وكانت كتاباته سواء فى مجال الرواية أو المسرحية ، أو فى مجال النقد تؤكد على هذا المفهوم ، ولذا اعتبر مسرح "سارتر" بحق مسرح أفكار ، انصب الاهتمام فيه بالدرجة الأولى عن الفكرة والموقف ، ثم بعد ذلك كان التكنيك وإن كان هذا لا يسجل هبوطاً فى الأسلوب بالضرورة.

(٤) تعليقات وانتقادات

لقد رأينا كيف يتقدّم "سارتر" من المجانية إلى المسئولية ، في أعماله النقدية ورواياته ومسرحياته ، وكيف حاول أن يحقق الانسجام بين هذه جميعاً وفلسفته النظرية والسياسية . و"سارتر" في مسيرته هذه قد مرّ بمنعرجات وطرق شتى ولم يكن طريقه صاعداً ، في الاتجاه من المجانية إلى المسئولية بشكل مباشر بالنسبة للدراسات النقدية والرواية والمسرحية ، وإننا نود أن نقدم هنا بعض التعليقات :

(١) لقد رأى "سارتر" أن الخيال طاقة قادرة على إنقاذ الإنسان من الواقع المؤلم ، وقد تجسد ذلك في كتاباته الجمالية النظرية ، إذ رأى أن الفن لا واقعي Unreal، وجاء في اتجاه "روكنتان" إلى الخلاص عن طريق الفن "وتضوّع جينيه في هذا العالم الخيالي"[١١٧]، كما جعل "فلوبير" نفسه يعيش في الخيال ، قد عدمَ Deistuales نفسه رافضاً أن يحل في أي مكان [١١٨] ، ونفس الحل الذي وصل إليه "بودلير" عندما ، أراد أن يكون وحيداً إلى الأبد ، هارباً إلى العزلة والتفرد ، (في صحراء المدينة الكبيرة).

ونحن نجد أن "سارتر" قد وقع - كما أسلفنا - في تناقض ، إذ نجده يتعاطف مع "روكنتان" ، و"جينيه" ويرفض كلا من "فلوبير" ، و"بودلير" ، ويرى في أحد المواضع أن القديس "جينيه" هو الكتاب الذى شرح فيه على وجه أفضل ما يعنيه بالحرية [119]، وأن بحثه عن "بودلير" كان دراسة "ناقصة جداً ، سيئة للغاية ..."[120] ، ويعود ليقول عن "جينيه" "فمن الواضح أن دراسة انشراط "جينيه" بأحداث تاريخه الموضوعى ، ناقصة ناقصة جداً"[121] فقد استغرق في "جينيه" كشخص شاذ ، ولم يهتم بشكل كاف بالشروط الموضوعية التي دفعته إلى سلوكه ، وارتكز على التحليل النفسى ، أكثر من اهتمامه بالواقع التاريخي.

وقد وقع "سارتر" في تناقض ، فما أعجبه في "جينيه" ، اعتبره عيباً في "بودلير" ، ولا يمكن أن تكون بعض الفروق الواهية بين الشخصيتين - والتي أوضحناها في القسمين الأول والثاني من هذا الفصل - كافية لأن يتخذ من الشخصيتين موقفين متضادين.

والجدير بالذكر ، أن "سارتر" ، عندما كان يبحث عن الخلاص بالفن ، أو الحل الجمالي ، لم يكن بعد قد وقع تحت تأثير الماركسية ، خاصة في "الغثيان" ولكنه في "بودلير" كان يجد في الحل الجمالي - بالنسبة لـ"بودلير" ، وكذلك بالنسبة لـ"فلوبير" ، هروباً من الواقع ، ومن ثم خيانة - فقد كان يطلب من "بودلير" التزاماً اشتراكياً ، كما طبق على "فلوبير" التحليل النفسى الوجودى - إذ جعل من أزمة فلوبير [122] (اختلاله العصبى) منطلقاً لتحليله ، كما حاول تطبيق ما أسماه في كتابه "نقد العقل الدياكلتيكى" "بالمنهج التقدمى التراجعي ، أى التقدم في دراسة النص الأدبى ، من خلال التراجع لدراسة حياة مؤلفه ، وعصره في دراسته لـ"فلوبير" فيحلل ظروف "فلوبير" الاجتماعية ، من حيث هو واحد من أبناء البورجوازية ،

ويحلل العصر الذى انجبه ، ويحلل علاقاته العائلية والغرامية ، ثم يدرس "مدام بوفارى" وهى أهم أعماله ، ويدرس معها أعماله الأخرى ، كذلك فى إطار أنها أفعال اختارها "فلوبير" بمحض حريته ، ويجيب على السؤال الذى طرحه ، وهو لماذا اختار "فلوبير" أن يكون فناناً منعزلا ، ولماذا لم يشارك قضايا عصره".(١٢٣)

وقد كان "سارتر" فى دراسته عن "فلوبير" ، و"بودلير" قد وقع تحت تأثير الماركسية ، ولعل هذا هو السبب الذى جعله يرفض ، ما كان يجده صحيحاً بالنسبة لـ"روكنتان" ، أو حتى بالنسبة لـ"ليوسين" فى (طفولة زعيم) ، ولكن الغريب ، هو أنه يجد فى "جينيه" بطلا ، مع اتفاقه فى كثير مع "بودلير" ، وفى نفس الوقت الذى جاءت دراسته فى فترة تقع بين دراسته لـ"بودلير" ، ودراسته لـ"فلوبير" ، وهى نفس الفترة التى صاغ فيها مسرحيته "الشيطان والرحمن" وبالتالى فإن "سارتر" كان أيضاً واقعاً تحت تأثير الماركسية ، ولكن "جينيه" لم يكن اشتراكياً ، وأما كون "جينيه" هو (بوخارين البورجوازية) ، أى الرجل الذى قوض المجتمع الذى نبذه ، فليس كافياً حتى يكرس له "سارتر" هذا الاهتمام ، ويحوطه بمثل هذا الإعجاب ، وهذا هو تناقض "سارتر" الذى يميزه دائماً.

والجدير بالذكر ، أن "سارتر" عندما فرض على "بودلير" رؤيته الخاصة ، ومع أنه كان تحت تأثير الماركسية إلا أنه لم يكن متفقاً مع الاتجاهات الماركسية – بصفة عامة – فى موقفها من "بودلير" ، فنحن نجد أن مفكراً ماركسياً هو "إرنست فيشر" يتخذ موقفه من "بودلير" على أساس مختلف مع الأسس التى نهضت عليها آراء "سارتر" فقد رأى أن "بودلير" بعيد عن دنيا الرأسمالية ، وأنه قد أقصى القارئ البورجوازى عنه بأنفة وكبرياء ، مع حرصه على أن يبهره بالصدمات المتصلة ، وأنه

كان يتحدث عن ضيقه من الواقع ، وفى نفس الوقت كان يتحدث عن تلك "المتعة الأرستقراطية" متعة إثارة استياء الناس.[124]

وقد رفع "بودلير" راية الجمال المقدسة فى مواجهة عالم الرأسمالية المتعجرف[125] . وكان شعار الفن للفن محاولة منه للافلات من عالم البورجوازى. ولكنه وقع فى (مصيدة) المبدأ البورجوازى القائل بالإنتاج للإنتاج.

فـ"بودلير" لم يكن مجرد متواطئ مع المجتمع البورجوازى ، بل كان محتجاً عليه ، وإن كان فى – رأى فيشر – لم يستطع الإفلات منه.

وهذا رأى يختلف مع "سارتر" ولعله ينجم من أن "سارتر" لم يهتم بـ"بودلير" الشاعر – والذى كان يجب أن يكون موضع الدراسة ، ولعله لو قام بذلك ، وبناءً على رأيه هو فى عدم التزام الشعر ، لكان موقفه من "بودلير" يختلف كثيراً عما جاء فى دراسته عنه.

وإذا كان الموقف قد اختلف بين "فيشر" و "سارتر" تجاه "بودلير" فقد حدث نفس الشىء بالنسبة لـ"فلوبير" ، فقد كان – فى رأى "فيشر" – "فلوبير" محتجاً على البورجوازية ، ويوجه إليها الاحتقار ، "فقد كتب فلوبير إلى جورج صاند يقول : إنه ليس من حق الفنان (أن يعبر عن رأيه فى شىء أياً كان . فهل حدث أن عبرت الآلة عن رأى ؟ .. إننى أعتقد أن الفن العظيم موضوعى وغير شخصى ... إنى لا أريد حباً أو كراهية ، لا شفقة ولا غضباً ... ألم يئن الأوان بعد ليحتل العدل مكانه فى ميدان الفن ؟ إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون."[126]

وقد وقف "فلوبير" موقفاً عنيفاً من المجتمع ، اليمين واليسار ، وقد كانت رواية "مدام بوفارى" هى النموذج الحق للفرار إلى أحلام الهستيريا الرومانسية ، وكان "فلوبير" رغم أنه احتج بعنف على المجتمع البورجوازى – وقد حوكم بسبب

مدام بوفارى [127] كما حوكم "بودلير" بسبب "أزهار الشر" – فإنه لم يفلت أيضاً من تأثير ووطأة المجتمع البورجوازى.

وهذا هو الفرق بين موقف "سارتر" الذى نظر من علٍ لكل من "بودلير"، و"فلوبير" وبين الموقف المتشابك الذى وقفه "فيشر".

(٢) عندما طرح "سارتر" مفهومه عن الاختيار والحرية والمسئولية متجهاً إلى (أدب المواقف)، فإننا نجد أن "سارتر"، مع اتساقه الكبير مع الأفكار الفلسفية الأولى، التى كانت تركز على أن "الوجودية فلسفة الحادية"، وأن موت الله قد جعل الإنسان حراً، ومسئولا أمام نفسه، وذلك حين ناقش فى مقاله عن "فرانسوا مورياك، والحرية" وكذلك فى طرحه لمفهوم "الجحيم هم الآخرون" كما جاء فى مسرحيته "الأبواب الموصدة"، التى اتسقت مع ما جاء فى "الوجود والعدم"، وإذ يبدو أن "سارتر" لم يقع بعد تحت تأثير الفكر الماركسى، إلا أن "سارتر" هنا يفهم الحرية فهماً سالباً، حيث يترك الإنسان للآخرين تقريره مصيره كما فى (صميمية، طفولة زعيم) وهذا يجعل "سارتر" يقع فى تناقض، رغم كون عدم وجود قوة قدرية هى التى تقرر مصائرنا، إلا أن هذا لم يجعل الإنسان مسئولا مسئولية كاملة (إذ يقرر له الآخرون مصيره)، ويزداد ذلك جلاءً عندما نجد (الحل القدرى) هو الذى ينهى قصة "الجدار" إذ يموت (غرى)، وينجو "إيبيتا" من الإعدام بصورة عشوائية.

وهنا نجد أن "سارتر" يقع فى ما كان يأخذه على "مورياك".

(٣) فى "مسرحيات المواقف" نجد أن "سارتر" ابتداءً من "الذباب" وحتى "الشيطان والرحمن" – باستثناء الأبواب الموصدة – يرسم المواقف، ويجعل الشخصيات معبرة بالدرجة الأولى عن هذه المواقف، وهو فى اتجاه تطوره.

يبدأ من المسئولية التى يتحملها شخص، أراد أن يكون حراً، ويصل فى النهاية إلى الحرية التى تفرض نفسها بشكل واقعى، حيث يأخذ "جوتز" على عاتقه - فى "الشيطان والرحمن" - تحرير الشعب، مستعملا كافة الوسائل، حتى التى كان يجدها سيئة، وبغيضة، كالقتل، وإراقة الدماء، وإسكات المعارضين بأية وسيلة ولكن داخل هذا السياق، تأتى "الأيدى القذرة" لتعبر عن "نشاز"، إذ يرفض "سارتر" فيها ما يبرره فى "الشيطان والرحمن"، ويبدو أن هذه المسرحية، صارت - بعد أن اتجه "سارتر" بعنف إلى الماركسية (ذنبه الأكبر) حتى اضطر أن يكفر عنها بـ"نيكراسوف" والعديد من التصريحات والمواقف، بل و"الشيطان والرحمن" قد جاءت - بالدرجة الأولى لتعبر عن هذه النقطة أيضاً.

والجدير بالذكر أن "سارتر" قد كان فى هذه الأعمال واقعاً تحت تأثير الماركسية، وإن كان لم يفقد تميزه الخاص.

(٤) عندما طرح "سارتر" من خلال دراساته النقدية، أو أعماله الروائية والمسرحية مشكلة الصياغة والتوصل، فإننا نجده، كان بالدرجة الأولى مشغولا بتوصيل مضمون فلسفى معين ثم بعد ذلك تأتى طريقة التوصيل، وهذا هو ما جعله فى القصة والرواية أو المسرحية، لا يتخذ خطوات واسعة بالنسبة للتجديد فى الشكل وإنما استخدم الأشكال التى كانت سائدة حين شرع فى الكتابة، بل وما يمكن أن يقبلها المثقف العادى، فلم تستهوه طرافة الأشكال السوريالية" أو "الدادائية" وغيرها - وإن كان يمكن لمس نوع من "السوريالية" غير المكتملة فى "الغثيان" فى (الكتابة الآلية) فقد كان يبحث دائماً عن تبرير فلسفى للشكل الذى يتخذه وعاءً، يصب فيه المضمون الذى يريد. ولكنه فى نفس الوقت رفض بعض المتيسرات التقليدية فى بناء الشخصية، إذ رفض المدارس النفسية والاتجاهات

اللاهوتية الحتمية (مورياك) وغيره جاعلا من الشخصية كائناً حراً ، بلا ماض ، ولكنها فقط ذات مستقبل ، وإلى هنا فإن "سارتر" لا يزال متسقاً فى فهمه للأسلوب والتوصيل مع فلسفته ، ولكن التناقض كان يأتيه دائماً من تعليقه على الكتاب المعاصرين له ، وذلك فى ربطه بين أسلوب "هيمنجواى" و"كامو" تارة ، وإقامة التعارض بينهما تارة أخرى ، وكذلك بالنسبة لـ"فوكنر" ، و"بروست" ولم يقدم "سارتر" – رغم بعض الإشارات – مفهوماً متكاملا عن الأسلوب فى الرواية ، أو السرد الروائى ، وكل ما قدمه هو بعض الملاحظات التى جاءت بمناسبة الكتابة عن هذا المؤلف أو ذاك.

والجدير بالذكر أن "سارتر" فى طرحه لمشكلات الأسلوب والتوصيل ، لم يكن قد تأثر بالرؤيا الماركسية ، فى هذا المجال بعد، فلم يظهر تأثير الماركسية عليه إلا عندما قدم كتابه "ما الأدب ؟ " ودراساته التى تلت ذلك.

والآن يمكننا القول بأن "سارتر" فى رواياته ومسرحياته ، ودراساته النقدية ، كان شأنه ، شأن دراساته النظرية ، يحاول أن يقدم مفاهيمه الوجودية التى خضعت لمؤثرات شتّى ، من أهمها الفكر الماركسى ، فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وهذا لم يمنع أن يكون للإبداع تميزه الخاص أحياناً ، بأن تند إحدى الشخصيات عن القصد ، فيبدو ذلك التناقض الذى صبغ حياة "سارتر" بصبغة خاصة.

هوامش الفصل الخامس

(١) إلكسندر ، أمير : النقد ونظرية الأدب السارترية – مصدر سابق ، ص ٢١٩.

(1) Thody , P. : Sartre, op. Cit., p. 53

(٣) بطل القصة كاتب يطور كراهية"روكنتان" (للإنسانية) حتى أفضى به هذا الكره إلى الجنون الإجرامي ، وهو مفتون بنموذج (إيروستراتوس Herostratus) الذي أراد الخلود بحرق معبد (ديانا Diana) في إفسوس Ephesus ، ولذا فهو قد قرر أن يقوم بأي عمل يرفع من مكانته المتوسطة ليصير بين المجرمين العظام.

See, : Thody, p. : Jean Paul Sartre, op. Cit., p. 27.
(4) Thody, p. : Sartre, op. Cit., p. 50.
(5) Ibid, p. 49.
(6) Ibid, p. 47, 49.

وأيضاً : فام ، لطفي : المسرح الفرنسي المعاصر ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة بدون تاريخ ، ص ١٦٥ ، سارتر ، ج . ب : مسرحيات سارتر ، ترجمة سهيل إدريس ، دار الآداب ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ص ١٠٣-١٥٣ (والمسرحية ترجمت تحت عنوان "جلسة سرية" ، وأيضاً : ، سارتر ، ج . ب : قصص سارتر – ترجمة سهيل إدريس ، دار الآداب ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ص ٦٥ -٧١ (الغرفة).

(٧) فام ، لطفي : المسرح الفرنسي ، المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٦٢.

(٨) سارتر ، ج . ب : مسرحيات سارتر ، مصدر سابق ، ص ١٥٠.

(9) Thody , P. : Sarte, op. Cit., p.50.
(10) Ibid, p. 50.

(١١) كرانستون ، م : سارتر بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ١٤.

(12) Purrert, Peter, The Aesthetic Solution in Nausea and Maltelaurids Brigge – Comparative literature, Vol. XXIX No. I, winter, 1977, University of Oregan, 1977, p. 18.

(13) Lyon, Laurance Gill : Related Images in Matelaurids Brigge and la Nauséé- comparative literature, Vol. XXX, No, l, Winter 1978, University of Oregan, 1978, p. 21.

(١٤) رجب ، محمود : الأسس الميتافيزيقية لأنطولوجيا سارتر ، ضمن كتاب (سارتر مفكراً وإنساناً) مصدر سابق ص ١٤٦.

(١٥) سارتر ، جان بول : الغثيان ، مصدر سابق ، ص ٨٢ ، راجع موقف سارتر من السوريالية في الفصل السابق.

(١٦) البيريس : سارتر والوجودية ، مصدر سابق ، ص ٥٨.

(17) Thody, p. : Sartre, op. Cit., p. 50

(١٨) سارتر ، ج . ب : الغثيان ، مصدر سابق ، ص ٢٤٩.

(19) Lacapra, D. : A preface to Sartre, op. Cit., p. 96.

(٢٠) كرانستون ، م : سارتر بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ٣٢.

(21) Lacapra, D. : A preface to Sartre, op. Cit., p.97.

(٢٢) ولسن ، كولن : اللامنتمي ، ترجمة أنيس زكي حسن ، دار الآداب ، بيروت ، ط (١) و١٩٦٩ ، ص ٢٣.

(23) Sartre, J. P. : Literary and Philosophical Essays, Translated by Annette Michelson, Riderand Company, London, 1955, p. 89.

(24) Ibid : p. 88

(25) Ibid : p. 24.

(26) Ibid : p. 24.

(27) Ibid : p.p. 24, 25.

(28) Ibid : p. 41.

(29) Ibid : p. 28.

(30) Ibid : p. 28.

(31) Ibid : p. 87.

(32) Ibid : p. 87.

(٣٣) هاو ، إرفنج : وليم فوكنر ، ترجمة سعد عبد العزيز ، مراجعة عثمان نوية ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ١٧٥.

(٣٤) كرانستون ، م : سارتر بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ١٣١.

(٣٥) بيا ، باسكال : بودلير بقلمه ، ترجمة صلاح لبكى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٦٢ ، والفقرة من مذكرات بودلير عن (إدجار آلان بو) والتى استعادها أثناء دراسته عن (جونه).

(٣٦) سوف نناقش ذلك فى جزء لاحق من هذا الفصل.

(37) Sartre, J. P. : Saint Genet, Actor and Martyr, Translated by : Bernard Frechtman, Georg Brazilller, N. Y., 1963, p. 24.

(38) Ibid : p. 18.

(39) Ibid : p. 18.

(40) Ibid : pp. 519, 543.

(41) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A literary and political study, op. Cit., p. 153.

(42) Sartre, J. p. : Saint Genet, op. Cit., p. 55.

(٤٣) كرانستون ، م : سارتر بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ص ١٤٨ ، ١٤٩.

(٤٤) سارتر ، ج . ب : الوعى الطبقى عند فلوبير الطليعة ، العدد ١٠ أكتوبر ١٩٦٦ ، مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ص ١٠٥ ، ١٠٩.

(٤٥) المصدر السابق ، ص ١٠٥.

(46) Little, John, David : Sartres Genet, In his Interruptions Grossman publishers, 1970, 116 -130 In Carolyn Rilley, Barbara Harte, ed. Of Contemprary literary criticism Vol, 2, Gale Research Company, Michigan, 1974, P. 158.

(47) Thody , P. : Sartre, op. Cit., p. 51.

(٤٨) سارتر ، ج . ب : الوعي الطبقي عند فلوبير ، الطليعة ، العدد ٨ ، أغسطس ١٩٦٦ ، مؤسسة الأهرام القاهرة ١٩٦٦ ، ص ١٠٥.

(49) Caws, P. : Sartre, op. I, P. 193.

(٥٠) البيريس ، ر . م : سارتر ، والوجودية ، مصدر سابق ، ص ص ٩١، ٩٢.

(51) Thody , P. : Sartre, op. Cit., p. 52.

(52) Ibid : p . 55.

(53) Sartre, J. P. : Saint Genet, op. cit., p. 33.

(٥٤) الكردى ، محمد : سارتر وجينيه ، عالم الفكر ، المجلد (١٢) ، ٥٤ ، مطبعة حكومة الكويت ، سبتمبر ، ص ٢٧.

(55) Sartre, J. P. : Saint Genet, op. cit., p. 33.

(56) Lacapra, D. : A preface to Sartre, op. cit., p.175.

(٥٧) ديكون ، لوك : بودلير : ترجمة وقدم له كميل قيصر داغر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٦ ، ص ٣٥.

(٥٨) بيا ، بسكال : بودلير بقلمه ، مصدر سابق ، ص ١٢٠.

(٥٩) المصدر السابق : ص ص ١٦٤، ١٦٥.

(٦٠) كرانستون ، م : سارتر بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ١٣٨.

(٦١) المصدر السابق : ص ١٣٥.

(62) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A Literary and Polititical study, op. cit., p. 147.

(٦٣) كرانستون ، م : "سارتر" بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ١٣٢.

(٦٤) وهبه ، مراد ، آخرون : ملف خاص عن "سارتر" ، مصدر سابق ، ص ١٣٢.

(٦٥) سارتر ، ج . ب : تقديم الأزمنة الحديثة ، مصدر سابق ، ص ٩.

(٦٦) كرانستون ، م : "سارتر" بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ص ١٣٨، ١٣٩.

(67) Sartre, J. P : Literary and Philosophical Essays, op. cit., p.11.

(68) Thody, p. : Sartre, op. Cit., p. 58.

(69) Sartre, J. P : Literary and Philosophical Essays, op. cit., p.9.

(70) Thody, p. : Sartre, op. Cit., p. p. 85, 86.

(71) Sartre, J. P : Literary and Philosophical Essays, op. cit., p.17.

(72) Ibid, p. 58.

(٧٣) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٣٨.

(٧٤) البيريس ، ر . م : سارتر والوجودية ، مصدر سابق ، ص ١١.

(٧٥) سارتر ، ج . ب : (قصة الجدار) ضمن ، قصص سارتر ، مصدر سابق ، ص ٣٣.

(76) Thody, p. : Sartre, op. Cit., p. p.80, 81.

(77) Mccall, Dorothy : "The Theatre of Jean Paul Sartre, Columbia university press, 1969, p. 2.

(78) Jeanson, F. : Sartre par Lui-méme – Gallimard, Paris, 1958, pp. 11, 12.

عن : هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٦٣٤ ، وأيضاً ،

اسكندر ، أمير : سارتر ومسرح المواقف ، ضمن سارتر مفكراً وإنساناً ، مصدر سابق ، ص ٢٤٩.

(٧٩) سارتر ، ج . ب : الذباب ، ضمن (مسرحيات سارتر) ، مصدر سابق ، ص ٩٣.

(٨٠) شكسبير ، وليم : هاملت ، ترجمة جبرا إبراهم جبرا ، دار الهلال ، القاهرة ، (١٩٦٣) ، ص ص ١٦٢، ١٦٣.

(81) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A literary and Political Study, op, cit., pp. 86, 87.

وأيضاً / ألبيريس ، ر. م : سارتر والوجودية ، ص ص ١٠٥، ١٠٦.

& Sartre, J. P. : The Thojan Woman, Translated by Ronald Duncan, in Three Plays, penguin books, London, 1967.

مع الترجمة العربية لسهيل إدريس (البغي الفاضلة) ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥.

(82) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A Literary Political Study, op, cit., pp. 126, 134.

وأيضاً : سارتر ، ج . ب : سجناء الطونا ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، دار الفكر ، القاهرة ، بدون تاريخ ص ص ٢٢ إلى آخر المسرحية.

(٨٣) أى مسرحية الأيدى القذرة.

(84) Thody, p. : Sartre, op. Cit., p. 87.

(85) Thody, p. : Sartre, op. Cit., p. 90.

(٨٦) كرانستون ، موريس : سارتر بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ١٤٨.

(87) Mccall, Dorothy : "The Theatre of Jean Paul Sartre, op. cit., p. 6.

(88) Thody, p. : Sartre, op. Cit., p.p. 97 & 98.

وأيضاً : سارتر ، ج . ب : الشيطان والرحمن ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، دار الفكر ، القاهرة ، بدون تاريخ ، اللوحات العشر الأولى.

(٨٩) سارتر ، ج . ب : الشيطان والرحمن ، مصدر سابق ، ص ٦٠١.

(90) Thody, p. : Sartre, op. Cit., pp. 95, 96.

(91) Mccall, D. : "The Theatre of Jean Paul Sartre, op. cit., p. 6.

(٩٢) إدريس ، عايدة مطرجى : نظرات فى المسرح الفرنسى الحديث ، الأيديولوجية الملتزمة ، مجلة الآداب ، العدد ١ ، يناير ١٩٥٧ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٥٧ ، ص ٣٩.

(٩٣) العشرى ، جلال : مسرح المواقف عند سارتر ، الفكر المعاصر ، العدد ٣٥ ، مارس ١٩٦٧ ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٢٣.

(٩٤) البيريس ، ر . م : سارتر والوجودية ، مصدر سابق ، ص ص ٢٦، ٢٧.

(٩٥) موردخ ، إيريس : سارتر المفكر العقلى الرومانسى ، مصدر سابق ، ص ١٤٢.

(٩٦) كرانستون ، م : سارتر بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ص ٩٥، ١٠٨، ١٠٩.

(97) Sontage, Suzan : Sartre's Saint Genet, In against interpretation and other essays, Farrar, straus, 1966, p. 93, in Riley, C., Harte, B. : Eidor (of) Conermporary literary criticism, Vol, 4. Gale Research Company, Michigan, 1974., p. 475.

(٩٨) أضاف الناشر لها وصف "رواية".

(99) Eliot, T. S. . A lfred, J., Porofrok Song, In Collected Workes Faber, London, 1945, PP. 30, 31.

(١٠٠) لقد وقع كل من "سارتر" و "إليوت" تحت تأثير فترة ما بين الحربين خاصة فى "الغثيان" لسارتر و"أغنية حب – ألفريد ج . بروفروك" لإليوت (١٩١٧) ولكنهما فيما بعد سوف تتعارض مواقفهما ، وذلك لتعارض منطلقاتهما ، وإذا كنا نجد أن "سارتر" فى "الغثيان" ينطبق عليه مفهوم الكتابة الأوتوماتيكية إلى حد كبير فإن ، "إليوت" لا ينطبق عليه هذا ، هو يكتب تحت درجة من الوعى اليقظ عالية جداً ، كما أنه يدعو إلى مفاهيم تختلف أيضاً مع مفاهيم السورياليين جذرياً.. فبينما يرتكز "سارتر" على فلسفة وجودية تجعل الوجود يسبق الماهية، نجد "إليوت" يحاول أن يجسّد الخطيئة الأصلية، ويعود إلى فكر العصور الوسطى المسيحية، وهذا يتعارض مع فلسفة "سارتر" الإلحادية.

(١٠١) سارتر ، ج . ب : الغثيان ، مصدر سابق ، ص ١٧٩.

(١٠٢) ومن الجدير بالذكر أن (جرييه) يرفض ، فهم "سارتر" ، حيث الأشياء توجد كجزء من حساسية الشخصية Character's sensibiliy وليس فى حقائقها الخاصة.

انظر :

- Bergonzi, Bernard : The Situaton of the Novel- penguin books A pelican book, London, 1972, p. 25.

(103) Thody, P. : Sartre, A Biographical Introduction, op. cit., p. 83.

(104) Ibid, p. 58.

(١٠٥) الديدى ، عبد الفتاح : الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة، مصدر سابق ، ص ١٧٨ ، والنص من مقال لـ"دى بيوفوار" بعنوان : الميتافيزيقا والأدب ، مجلة الأزمنة الحديثة ، أبريل ١٩٤٩ ، ص ١١٦٣.

(106) Sartre, J. P : Literary and Philosophical Essays, op. cit., pp. 88, 90.

(107) Sartre, J. P : Sit. I, Gallimard, Paris, 1947, PP. 37, 39, and picon G. : Panorama des ideas contemporines , PP. 422, 423.

عن : هلال : النقد الأدبي الحديث : مصدر سابق ، ص ٥٦٩.

(١٠٨) هذه الفقرة تتعلق بأن استعمال المستر "كامو" للزمن غير واضح فى الترجمة (الإنجليزية) فالزمن الماضى البسيط فى الفرنسية Simpl Pastفى الغالب لا يستعمل فى المحادثة Conversation أنه يستعمل بالتحديد فى الرواية ، والمعادل الفرنسى للماضى (فى الإنجليزية) هو المضارع التام (تعليق للترجمة إلى الإنجليزية انظر :

Sartre, J. P : Literary and Philosophical Essays, op. cit., p. 36.

(109) Ibid : p. 90.

(110) Ibid : p. 84.

(111) Ibid : p. 91.

(١١٢) كرانستون ، موريس : سارتر بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ص ٩٤، ٩٥.

(113) Sartre, J. P : Literary and Philosophical Essays, op. cit., pp. 34, 35.

(١١٤) دولبيه ، روبير : كامو والمتمرد ، ترجمة سهيل إدريس ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٥ ، ص ٦٤.

(١١٥) نفس المصدر ، ص ٦٦.

(116) Sartre, J. P : Literary and Philosophical Essays, op. cit., p. 35.

(١١٧) الكردى ، محمد : سارتر وجينيه ، أو الشر والحرية ، مصدر سابق ، ص ٣٩.

(118) Sartre, J. P. : L Idiot de la pamille : Gustave Flaubert de 1821 a 1857 . NRE, Gallimard, Paris, 1971, P. 560.

See : Caws, p. : Sartre, op. cit., p. 194.

(١١٩) سارتر ، ج . ب : ساتر بقلم سارتر ، فى "دفاع عن المثقفين ، مصدر سابق ، ص ٢٧٣.

(١٢٠) المصدر السابق : ص ٢٨٣.

(١٢١) المصدر السابق : ص ٢٨٤.

(122) : Caws, p. : Sartre, op. cit., p. 195.

(١٢٣) وهبه ، مراد ، آخرون : ملف عن سارتر ، مصدر سابق ، ص ٣٣.

(١٢٤) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ٩١.

(١٢٥) المصدر السابق ، ص ٩٠.

"لقد خرج "بودلير" على مبدأ الاستقلال المطلق للفن عندما اندلعت ثورة ١٩٤٨، وأصدر صحيفة ثورية أسماها "النجاة العامة" ونادى بوجوب استخدام الفن لتحقيق أغراض سامية. ولكن بعد أن انهزمت الثورة ارتد "بودلير" وفنانون آخرون لنظرية الفن للفن .. .."

راجع : الصبّاغ ، رمضان : الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية ٢٠٠١ – ص١٩٧ .

(١٢٦) نفس المصدر ص ص ١٠٠، ١٠١.

(١٢٧) فلوبير ، جوستاف : مدام بوفاري ، ترجمة محمد مندور ، جـ١ ، جـ٢ ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٦٨ ، نص المحاكمة في نهاية الجزء الثاني.

نتائج البحث



بعد أن درسنا الخطوط الأساسية لأفكار "سارتر" الجمالية فى الأدب والفن ، فإننا نود أن نجيب على الأسئلة التى طرحناها عندما شرعنا فى بحث هذا الموضوع وهى كالآتى :

هل تطورت أفكار "سارتر" خلال حياته الفكرية ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب ففى أى اتجاه كان هذا التطور ؟ هذا أولا.

وثانياً : إذا كان "سارتر" قد ربطته علاقته ما بالماركسية ، فهل تأثر فى أفكاره فى الأدب والفن بالفكر الجمالى الماركسى؟ وإلى أى مدى كان هذا التأثير؟

وسوف نحاول الإجابة على هذه الأسئلة معاً.

لقد لاحظنا بداية ، أن الفكر الجمالى للمفكر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكر الفلسفى لنفس المفكر ، وكان واضحاً فى أمثلة "أفلاطون" و "كانط" وغيرهما ، وهذا هو ما دفعنا إلى دراسة فكر "سارتر" الفلسفى بداية ، حتى يكون معيناً على كشف بعض اللبس والغموض فى فكره الجمالى.

وقد لاحظنا أن "سارتر" فى فلسفته قد بدأ مرتبطاً بالاتجاه الفينومينولوجى لـ "هوسول" ولكن من خلال (مارتن هيدجر) بدرجة أكبر ، كما أنه كان ناقداً لعلم النفس التحليلى (الفرويدى) محاولا الاتجاه بعلم النفس منحى وجودياً ، وفى تلك الفترة لم تكن فى كتاباته الفلسفية مؤثرات فلسفية ماركسية ، ولكن بعد الحرب ، وبعد

انغماسه فى المقاومة ، بدأ يظهر لديه الاتجاه نحو الجموع والتخلّى (بتدرج) عن (الذات المغلقة) ، والتوجه نحو المسئولية ، والتخلى عن المجانية . إلى أن كتب فى المادية والثورة محدداً موقفه من الفكر الماركسى ، مؤيداً (المادية التاريخية) وفلسفة "كارل ماركس" دون سواه من أتباعه ، حتى رفيقه مؤسس الماركسية معه (فردريك إنجلز) ، ورافضاً تطبيق قوانين الجدل على عمليات الطبيعة ، ورافضاً أفكار "لينين" عن نظرية الانعكاس وعلاقاتها بنظرية المعرفة ، ويتطور الأمر إلى أن يصل فى نقد العقل الديالكتيكى إلى القول بأن الماركسية هى فلسفة العصر ، وجميع الأفكار الفلسفية إما تعيش عليها ، أو تضادها ، ويتجه فى تحليله للحرية إلى مفهوم (الندرة) وبذلك يكون قد أخذ بأهم الأفكار الماركسية ، وإن كان لا يزال يرفض تطبيق الجدل على القوانين الطبيعية ، ناعتاً لقاء "ماركس" مع إنجلز بأنه (مشئوم)، والماركسيين الخاليين فى الأحزاب الشيوعية (بالمدرسيين) أو (الرسميين).

وفى خلال تلك الفترة - كما أوضحنا فى الفصل الأول (- كانت المعارك والمصالحات والاتفاقات ، لا تنفك تنتهى حتى تبدأ مع الماركسيين ،والشيوعيين.

وقد لمسنا تطوراً فى أفكار "سارتر" من الوجودية الخالصة والحرية الفارغة ، إلى المسئولية ، ومن الذات الفردة ، إلى (النحن) ، ومن الموقف المتأمل ، إلى الموقف الفعال والعملى ، والممارس ، وكان للماركسية دور فعال ، وصل إلى حد تبنيه للمقولات الماركسية واتخاذ مواقف أكثر راديكالية من موقف بعض الأحزاب والأشخاص ذوى الاتجاهات الماركسية.

وإذا كان المفكر الجمالى يتأثر بالفكر الفلسفى ، والمواقف التى يمر بها الفيلسوف عبر حياته الفكرية ، فإن "سارتر" يعد مثالا رائعاً لذلك ، إذ كانت آراؤه

وأفكاره فى الأدب والفن وثيقة الصلة بفلسفته وتطورها ، وبمواقفه فى الحياة الاجتماعية والسياسية.

وقد تطورت أفكار "سارتر" فى الأدب والفن خلال مرحلتين رئيسيتين :

(أ) الآراء المبكرة ، وهى تمثل أفكاره فى "التخيل" و "المتخيل" وكتاباته الأدبية فيما قبل الحرب العالمية الثانية.

(ب)الالتزام والفن والمجتمع ، وهى تمثل أفكاره فى الفترة اللاحقة - أى ما بعد الحرب العالمية الثانية ، والتى امتدت من "ما الأدب ؟ " إلى وفاته عام ١٩٨٠.

وسوف نشير إلى كل مرحلة ، على حدة فى خطوطها العريضة.

(أ) الآراء المبكرة

وقد بدأت آراء "سارتر" بأن وجه انتقاداته للآراء السابقة عليه ، والتى رأينا أنها لم تكن انتقادات صائبة ، نظراً لأنه قدم الفلاسفة السابقين عليه فى مقدمة قصيرة ودون مراجعة دقيقة لأعمال الفلاسفة الذين انتقدوا.

وبعد ذلك عرض رأيه فى الصورة ، فرأى أنها قصدية ، وهى صورة لشىء ما لأنها مركبة من حامل للقصدية كوسيط للعلاقة بين الوعى وموضوعه ، والصورة تتمثل للوعى مباشرة ، وموضوعها فى حكم المعدوم ، أى موضوع غائب ، وأخيراً فهى تلقائية ، تتكون فى مواجهة الشىء الذى يكون غير حاضر.

أما التخيل فيتركب من ثلاثة عناصر هى الفعل والموضوع والمحتوى التمثيلى للموضوع ، والتخيل يتميز عن التفكير ، فى أن التفكير جنس ، بينما التخيل نوع من هذا الجنس ، ويربط بين التخيل والحرية.

وتأسيساً على ذلك ، فقد رأى أن الموضوع الجمالى ، موضوع متخيل . إنه ينفى الواقع ويجعله متعاليا ، ونقطة التماس بين الموضوع الجمالى ، والموضوع الواقعى هى المادة التى تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعى والتخيلى ، والجمال قيمة لا يمكن أن تنطبق إلا على ما هو متخيل . وهذا يأخذنا إلى الاعتقاد بأن الفن لا واقعى ، وأيضاً متناقض ، وجميع الفنون (الشعر ، القصة ، الدراما ، الرواية والفن التشكيلى) وغيرها جميعاً لا واقعية وإذا كان الموضوع الجمالى لا واقعى ، فإنه يعارض أيضاً كل ما له صلة بالواقع ، بل يجزم بأن الواقعى ليس جميلا بالمرة ، وهذا يأخذنا إلى التعارض مع الموضوع الأخلاقى لأن الجميل لا نفع له ، عكس الأخلاقى ، وقد أقام "سارتر" نظريته هنا فى الفن على أساس هذا التعارض ، وبذا انتفت كل إمكانية للالتزام ، أو الربط بين الفن والمجتمع.

وأيضاً ، كما أقام "سارتر" التعارض بين الواقعى ، والتخيلى ، فقد أقام تعارضاً بين "المدرك" والمتخيل ، وفصل بين الشكل والمضمون ، وإن كان قد حاول الربط بينهما عن طريق العدم والحرية ، وجعل المحتوى الأساسى لكل عمل فنى هو الحرية ، وهذه الحرية هى لا وجود - فى - العالم أى أنها لا وجود فى عالم الإدراك، وبذا ربط بين الحرية ، و(المدرك) ، أى بين المحتوى (الحرية) ، والشكل (المدرك) وإن كان "سارتر" لم يعط هذه النقطة ما لها من أهمية بالغة.

وقد تجلى تطبيق "سارتر" لهذه الآراء . فى الفترة المبكرة من كتاباته الأدبية ، فكان الحل الجمالى والخلاص بالفن ، بما يعنى الابتعاد عن الواقع ، فى (الغثيان) ، وفى القصص القصيرة كانت سيادة بعض الأفكار المثالية ، أو القدرية ، وتأثيرات "سوريالية" أو "فرويدية" (رغم معارضته الشديدة لفرويد) وكذلك فى تكريس مفهوم العزلة ، و(الجحيم هو الآخرون) فى (الأبواب الموصدة) وإن كانت قد

ظهرت فى فترة متقدمة نسبياً ، وفى تعاطفه الشديد مع "دوس باسوس" وعالمه وعـالم "الغريب" لـ (كامو) وإعجابه بـ"فوكنر" وإن كان لم يقتنع بميتافيزيقاه.

(ب) الالتزام ، والفن والمجتمع

بعد الحرب ، حدث تغير أساسى فى فكر "سارتر" الجمالى ، فوضع كتابه "ما الأدب ؟ " ومقالة عن "تأميم الأدب" و "الأدب الملتزم" فـى الأزمنـة الحديثـة ثـم دراسة عن "بودلير" ، وفى هذه البداية ، طرح "سارتر" مفهوم الأدب الملتزم فارضاً الالتزام على الأديب دون سائر الفنانين ، وقد اتضحـت فى أفكـاره هـذه عدة نقـاط هامة :

١- تأكيد "سارتر" علـى دور الأديـب ، وعلاقتـه بالجمـهور ، وموقفـه مـن عصـره ، ومجتمعه ، ومسئوليته بصفته كاتباً تجاه هذا كله ، لأن هدف الأدب هو الحرية.

٢- عدم التزام الشعر والفنون المختلفة - عدا النثر - لأن الشعر وهذه الفنون لا تهدف إلى الحرية ، وتلتقى مع التخيلى ، أى اللا واقعى ، كما أن الشعر (يخدم اللغة) عكس النثر الذى (يستخدم) اللغة ، وعالم الفنون هو عالم التخيل وليس الواقع.

٣- سلك "سارتر" فى أدبه "الروايات ، والمسرحيات" دور الأديب الملتزم ، وأكد فى نقده ، أو محاضراته (عن الأدب ، أو الأديب) هذا الدور.

ويتضح مما سبق أن "سارتر" قد قلب أفكاره رأساً على عقب ، فبعـد أن كـان يعارض الموضوع الجمالى ، بالموضوع الأخلاقى ، صار الأدب الملتزم مؤكداً لدوره الأخلاقى فى المجتمع ، وبعد أن كـان يرى الفن ضد ما هـو (واقعـى) ، صار الأدب يلعب دوراً خطيراً فى تغيير الواقع ، وتحريكه ، وتطويره.

ولكنه في نفس الوقت أبقى على الدور اللاواقعي للفن ممثلا ، في الشعر ، والفنون المختلفة وبذلك يكون "سارتر" قد قلب مفهومه عن الفن في عالم الأدب فقط دون عالم الفن أو الشعر.

- هل تطورت أفكار "سارتر" إذن ، وإلى أي اتجاه ؟

لقد تغيرت أفكاره من المجانية ، إلى المسئولية ، ومن الحرية الفارغة ، إلى الحرية المرتبطة بالعصر والمجتمع ، واتجهت من اللاواقعي ، إلى الواقعي ومن التعارض بين الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي إلى التطابق بينهما خاصة في مجال (النثر) ، وانتقل من الموقف الهارب ، المتأمل ، إلى موقف الفعل المسئول ، ولكن هذا التطور لم يكن في خط مستقيم ، متجهاً من الموقف إلى نقيضه ، وإنما كانت تعتريه أحياناً إنحناءات أو انكسارات ، فبينما تمثل "الغثيان" و"إيروسترات" موقف "سارتر" الجمالي بنقائه وتخلصه من كل ما هو واقعي ، فإننا في هذه الفترة نجد أن "طفولة زعيم" و "الغرفة" توجد بهما مواقف يمكن أن تمثل فترة أكثر تقدماً في الاتجاه نحو المسئولية - إلى حد ما - كما تشكل مسرحية (الأبواب الموصدة) انتماءً إلى المرحلة المبكرة رغم أنها جاءت بعد (الذباب) التي مثلت الانتقال الجدّي من المجانية إلى المسئولية - أو بداية هذا الانتقال على نحو أدق.

وكذلك بعد أن أصدر "سارتر" مواقف - الجزء الثاني - الذي طرح فيه مفهوم الالتزام ، فإننا نراه يشيد "بجان جينيه" ، الذي وجد خلاصه في الفن ، وفي التفرد ، والذي يمثل نشازاً في كتابات "سارتر" في نفس المرحلة.

* هل تأثر "سارتر" بالفكر الجمالي الماركسي ؟ وإلى أي مدى ؟

بداية فإننا نود أن نشير إلى أنه لا يوجد ، من يمكن أن نجده ممثلا للفكر الجمالي الماركسي ، تمثيلا دقيقاً ، وإنما توجد آراء لفلاسفة ماركسيين ، في الجمال

(أو الأدب والفن) ، ولذا فإن هذا الحذر فى التعامل مع هذه النقطة ، يفيدنا كثيراً فى العلاقة بين "سارتر" والماركسية فى هذا المجال.

ويمكن أن نرصد هذه العلاقة خلال مرحلتى "سارتر" الأساسيتين :

(أ) خلال مرحلة الكتابات المبكرة

فى هذه الفترة نلاحظ أن "سارتر" كان مناقضاً للماركسية فى ما يأتى :

١- حين رأى أن الفن (لا واقعى) فى حين ترى الماركسية (على اختلاف مفكريها) أن الفن واقعى - (وإذا كان هناك من يوسع من مفهوم الواقعية من الماركسيين ، كما أنه يوجد - "فيشر" على سبيل المثال - الذى طرح مفهوم الفن الاشتراكى ، كمفهوم أوسع من الواقعى) فإن هذا لا ينفى التعارض ، لأن هذه الآراء على اختلافها ، تقوم على أساس نظرية الانعكاس اللينينية ، والتى كان يرفضها "سارتر".

٢- إقامة التعارض بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى ، وربط الفن بما هو (غير نفعى) ، على نقيض أغلب الآراء الماركسية التى ترى أن للفن دوراً اجتماعياً وأنه وثيق الصلة بالواقع - حتى الآراء التى توسع مجال الواقعية ، ترى أنه (أى الفن) له صلة بالواقع ، وليس مضاداً له - كما رأى "سارتر".

٣- التعارض الذى وضعه "سارتر" بين المدرك والمتخيل (وإن كان عدم إيضاحه للعلاقة بشكل مفصل هو الذى جعل إقامة مقارنته مع الماركسيين أمراً ناقصاً ، لأنهم - أى الماركسيين - اهتموا بهذا الموضوع بتفصيل شديد ، واستجلوا تناقضاته) وقد التقى "سارتر" مع الماركسيين ، فى أنه جعل الصورة ، صورة لشىء ما، وإن كان منطلق "سارتر" فى هذا قد جاءه من "هوسرل" الذى كان يرى أن

الوعى وعى بشىء ما - كما أوضحنا ذلك فى الفصل الثانى - ولم يكن التأثير على أفكار "سارتر" ماركسياً فى هذا المجال.

وبهذا فإننا يمكننا القول بأن "سارتر" فى المرحلة المبكرة لم يكن قد تأثر بعد بالفكر الماركسى فى آرائه عن (الأدب والفن) فقد كان تحت تأثير الاتجاه الفينومينولوجى وبصفة عامة فى موقف يتعارض مع الماركسية.

(ب) فى الالتزام ، والفن والمجتمع

لقد اتفق "سارتر" مع الآراء الماركسية بشكل عام فى :

١- التزام الأديب ، وارتباطه بعصره ، ومجتمعه وعملية التغيير الاجتماعى.

٢- دفاع الأدب عن المضطهدين ، والمقهورين ، والمستغلين ، والدفاع عن الحرية.

٣- الربط الوثيق بين الأديب والجمهور ، والذى وصل لدى "سارتر" إلى حد القول بأن اكتمال العمل الأدبى لا يكون إلا بالقراءة ، وتحديد موقف وأهمية الكاتب عن طريق الجمهور وهو موقف أبعد مما يراه بعض الماركسيين.

٤- موقف "سارتر" من بعض المدارس الأدبية ، كموقفه الحاد من اتجاه (الفن للفن)، ورغم أنه لم يطبقه ، بدقة إلا أنه كان مشابهاً لموقف أغلب الماركسيين ، وكذلك موقفه من "السوريالية" الذى اتفق مع الماركسيون جميعاً ، عدا من يوسعون مجال الواقعية إلى حد احتوائها المدارس الحديثة المعاصرة ، من سورياليين وتروتسكيين" ، كذلك فى موقفه من بعض المدارس المعاصرة.

وقد اختلف مع الماركسيين بشكل عام فى

١- رفض التزام الشعر والفنون المختلفة (وإن كان هناك من الماركسيين من تعامل مع الشعر أو الموسيقى معاملة تختلف عن النثر) إلا أنهم جميعاً يرون أن الفن جزء من البناء الفوقى وما يسرى على أحد الفنون يسرى على غيرها.

٢- فهم معنى الالتزام ومعياره : إذ استنتجه "سارتر" من طبيعة الأدب ، ورفض الالتزام الحزبى أو بمؤسسة معينة الأمر الذى اختلف فيه مع الماركسيين الرسميين وإن كان قد وافق عليه" "مايكوفسكى" و "تروتشكى" و "فيشر" و"جارودى" وغيرهم.

٣- فى موقفه من بعض المدارس: إننا نجده ، على سبيل المثال ، يتخذ موقفاً حاداً من الرومانتيكية كأدب استهلاك ، ولكن الماركسيين - بشكل عام - يرون أن الرومانتيكية تنقسم إلى رومانتيكية ثورية ورومانتيكية رجعية ، وبالتالى كان موقفهم من الرومانتيكية فيه اختلاف مع موقف "سارتر" من هذه الجهة.

هذا وقد تأثر "سارتر" فى هذه الفترة بالفكر الماركسى وذلك نتيجة لتبنيه لمواقف وأفكار فلسفية ماركسية ، وعلاقته السياسية مع الماركسيين (سواء بالاتفاق أو الاختلاف) وقد اتضح ذلك فى نقاط اتفاقه مع الماركسيين بشكل عام واتفاقه فى بعض النقاط مع أكثرهم راديكالية أو ابتعاداً عن المواقف الرسمية (المحافظة).

ولكن هل يمكن القول بأن "سارتر" كان ماركسياً فى طرحه لمفاهيمه فى الأدب والفن ، إن كنا لا نستطيع أن نصف "سارتر" فى فلسفته بصفة الماركسية فإننا هنا أيضاً لا يمكننا أن نصف بها ، وذلك للأسباب الآتية :

١- لا يوجد موقف "ماركسى" موحد يمكن الاستناد إليه فننسب إليه "سارتر".

٢- كان "سارتر" نمطاً فريداً لا يمكن وضعه فى قالب معين أو قالب جامد ، وربما كان ذلك نتيجة لتناقضه الأصيل ، والذى جاء نتيجة لكونه كان يجمع العديد من التناقضات من الموقف الفينومينولوجى إلى الانشغال بالسياسة والغرق فى الحياة العامة والتعامل مع أدوات فنية وفكرية مختلفة مما جعل أفكاره تركيبية ، ولا يمكن ردها إلى شىء واحد من هذه وإنما إليها جميعاً.

٣- قد نجد فى هذه الفترة الاقتراب بين "سارتر" والماركسية (أو الماركسيين فى حدودهم العامة) ولكن هذا أيضاً يضطرنا إلى نسبة "سارتر" فى كل نقطة من نقاط تفكيره الجمالى إلى أحد الاتجاهات الماركسية ، كأن يكون مع "الراديكاليين" فى طرحه لمفهوم ومعنى الالتزام ، بينما مع الرسميين فى موقفه من المدارس والاتجاهات المعاصرة الخ ... ولكن يظل عدم التزام الشعر والفنون ميزة خاصة "بسارتر" نفسه.

وهنا فإننا نصل إلى أن "سارتر" فى علاقته بالفكر الماركسى فى حياته الفكرية كان ينطبق عليه ما رآه هو ، حين رأى أن الفكر المعاصر إما أن يقف ضد الماركسية أو يكون متكاملا معها ، وقد كان "سارتر" فى ذلك يصف حالته خير وصف فقد كان فى البدء ، يؤسس أفكاره على أرض تختلف فى أساسها مع الفكر الماركسى ثم انتقل إلى الالتقاء مع الماركسية فى بعض الأفكار الجمالية الهامة ، ولكنه لم يكن متطابقاً معها (خاصة أن الماركسية لم تعد ماركسية واحدة فى هذا العصر) ، كما لم يتطابق تطابقاً تاماً مع اتجاه منها ، وإنما كان موقفه يحمل التأثير الماركسى إلى جانب كونه مشدوداً إلى المرحلة المبكرة فى حياته فى بعض الأفكار (الموقف من الشعر والفنون ... الخ) هذا هو الموقف "السارترى" إن صح القول.

ونحن نلاحظ بناءً على هذه العلاقة المركبة بين "سارتر" وأفكاره من جهة وبين الماركسية من جهة أخرى ، أن "سارتر" كان نتيجة لذلك واقعاً فى بعض التناقضات :

١- رغم أنه طرح مفهوم الالتزام إلا أنه لم يحاول أن يقدم نظرية متكاملة فى ذلك معتمداً على أن هذا المفهوم واضح ولا لبس فيه - رغم أنه هو نفسه كان شاهداً على ذلك (بدليل اختلاف هذا المفهوم فى بعض الجوانب بينه وبين الماركسيين).

٢- مع أنه رأى أن الشعر لا يلتزم إلا أنه كان يريد من "بودلير" أن يكون كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة على أن يكون شاعراً غنائياً من الدرجة الأولى ، وإنه تناسى أن "بودلير" شاعراً ، ولو كان فطن إلى الأمر ما كان طلب منه - وفقاً لرأيه فى عدم التزام الشعر ، وكون الشعر لا يهدف إلى الحرية - أى يكون له موقفاً من مجتمعه أو عصره ، وكان موقف "بودلير" الجمالى يعتبر متسقاً مع آراء "سارتر" ، ولكن "سارتر" كما نسى أن "بودلير" شاعر ، نسى أيضاً أن الشعر لا يلتزم وفقاً لآرائه هو - أى "سارتر".

٣- مثل إعجاب "سارتر" بـ" جينيه" تعسفاً خاصة أن هذا جاء فى الفترة التى كان "سارتر" يطرح فيها مفاهيمه عن علاقة الأدب بالمجتمع بالحاح شديد ، وكان أدب المواقف قد وصل لديه إلى الذروة (خاصة إذا علمنا أن هذه الفترة كانت فترة "الشيطان والرحمن).

٤- بالإضافة إلى التناقضات السابقة وغيرها مما طرقناه - خلال البحث - يتضح أن "سارتر" فى آرائه الأدبية والفنية ومواقفه ، كان يتجاذبه اتجاهان مختلفان هما الاتجاه الوصفى الفنيومينولوجى ، والفكر الماركسى بمواقفه واتجاهاته المختلفة.

والجدير بالذكر أن "سارتر" كان فى محاولته وضع الإنسان فى الفكر الماركسى كان يحاول الربط - بطريقته - بين الاتجاهين ، ولذا كان هو شيئاً آخر غير الفينومينولوجيين ، أتباع "هوسرل" المخلصين لمنهجه ، وغير "الماركسيين" أتباع الفكر الماركسى اللينينى (فكر ماركسى - إنجلز ، ولينين). مع فهمه بطرق مخلفة.

لقد كان "سارتر" مفكراً يحمل فى داخله تناقضاً حاداً وصل إلى درجة الرغبة فى الجمع بين الشىء ونقيضه ، وهو فى ذلك أشبه بهذا العصر ، وبذلك صدق قول "إيريس موردخ" أن تعرف شيئاً عن "سارتر" ، يعنى أن تعرف شيئاً عن هذا العصر فقد كان شاهداً على العصر ، وفى نفس الوقت عاصفة عليه.

مصطلحات

أهم المصطلحات التى ورد ذكرها فى هذا الكتاب

(A)

Abstractionism	تجريدية
Absurdity	عبثية
Absurdism	اتجاه العبث (مدرسة العبث)
Action	فعـل
Aesthetic Absolute	مطلق جمالى
Aesthetic Contemplation	تأمل جمالى
Aesthetic Attitude	موقف جمالى
Aesthetic Object	موضوع جمالى
Aesthetic Solution	حلّ جمالى
Alienation	اغتراب
Anguish	كآبـــة
Anti Physics	ضد فيزيقى
Apriori Limits	(حدود) محدّدات أولية

Atlitude	موقف

(B)

Being	وجود
Black Perfection, The	الكمال الأسود

(C)

Case of Modern Man, The	أزمة الإنسان الحديث
Chronology	كرونولوجى (تسلسل تاريخى)
Class struggle, The	الصراع الطبقى
Commintment	التزام
Common Goal	هدف مشترك
Commune	كوميون
	فى إشارة إلى "كوميون" باريس عام 1871
Contradictory	تناقـض
Contingecy	(أحداث تتم بالصدفة) طارئية، أو صدفية
Creating The World	إبداع العالم
Creation	إبداع
Crisis of Captial Society	أزمة المجتمع الرأسمالى
Critical Realism , The	الواقعية النقدية

(D)

Deconotrueted Novel	رواية تفكيكية
Desire	رغبة

Development	تطـوّر
Dogmatic	دوجماطيقى (جمود مذهبى)
Dogmatic Marxists	الماركسيون الدوجماطيقيون (الحرفيون، أو المتشدّدون عقائديًا)
Dominent Class	الطبقة المسيطرة
Dramatic action	الفعل (الحدث) الدرامى

(E)

Economic System	نظام اقتصادى
Emotional Order	نظام انفعالى
Empty Sponlencity, The	الاختيار الفارغ
Essence, The	الماهية
Establisment	تأسيس
Existence	وجود
Existentialism	وجودية
Existentialist	وجودى
Evil, The	الشـرّ

(F)

Fascist Ideology	الأيديولوجية الفاشية
Formalist School of Poetry, The	المدرسة الشكلية فى الشعر
Free action	فعل حرّ
Freedom	حرّيـة

Formalism, The	المدرسة (الشكلية)
Futurism , The	المدرسة المستقبلية

(G)

Generalisation	تعميم
God	إله

(H)

Human Nature	طبيعة إنسانية

(I)

Ideas	أفكار
Ideal Essence , The	الماهية المثالية
Ideology	أيديولوجيا
Ideological Stsuggle	صراع أيديولوجى
Image	صورة
Imagination	(تخيل) خيال

ويفضل ترجمتها لدى الاتجاه الفينومينولوجى بـ(تخيّل) لأن هـذا يجعلها تعنى قصدية التخيل

Imaginer	متخيّل
Imaginary Person	الشخص المتخيّل
Imaginative	تخيّلى
Immoral	لا أخلاقى
Imperialism	(الاستعمار فى شكله المعاصر) امبريالية

Impossible Revolution	الثورة المستحيلة
Indefinable	لا يمكن تعريفه
Inner Being	الوجود الداخلى
Intentional	قصدى
Intentionality	قصديّة

(K)

Kinght of Nothingness	فارس العدم

(L)

Level of Culture	مستوى الثقافة

(M)

Manafesto of the Communist Party	بيان الحزب الشيوعى
Man's Consciounness	الوعى الإنسانى
Materialist Myth	أسطورة مادية
Materialism	مادّية
Materialist Aesthetics	علم الجمال المادى (هذا المصطلح من نحْت "بليخانوف")
Mental Image	صورة عقلية
Mere Reflection	تأمل محض (صرف)
Modernism	حداثـة
Modernist Art	فن حداثى

(N)

Negation	نفى
Negation of Negation Law, The	قانون نفى النفى. "أحد قوانين الجدل (الديالكتيك)"
Nothingness	عدم
Novel of Absurdity	رواية العبث أو (الرواية العبثية)

(O)

Original Choice	اختيار أصيل
Outsider	المنبوذ
Outside Reflections	خارج نطاق التأملات

(P)

Partisanship of Art	تحزّب الفن
Party Line, The	الخطّ الحزبى
Party Literature, The	الأدب الحزْبى
Party Organisation, The	التنظيم الحزبى
Petty Manufacturing Bourgeoisie	البورجوازية الصناعية الصغيرة
Political Literature , The	الأدب السياسى
Political Myth	أسطورة سياسية
Preceptual World, The	العالم المدرك
Propaganda	بروباحدا (دعاية)
Prose	نثر

Postive Hero	بطل إيجابى
Positivism	وضعية
Pure Art, The	الفن الخالص

(R)

Reationary Class	طبقة محافظة (رجعية)
Real Public	جمهور حقيقى
Reflexion Theory	نظرية الانعكاس
Religious Myth	أسطورة دينية
Revolutionary	ثورى

(S)

Salvation	خلاص
Scientific Category	مقولة علمية
Slavement	عبودية
Social Conditions	(ظروف) شروط اجتماعية
Social Phenomenon	ظاهرة اجتماعية
Socialist	اشتراكى
Socialism	اشتراكية
Social Consciousness	وعى اجتماعى
Solitude	عزلة
Spiritual Assension	صعود روحى
Stsuggle	صراع

Stylism, The	الأسلوبية
Superior Stsuctures	البنى الفوقية
Saspention of will	تعليق الإرادة
System of Values	نظام القيم

(U)

Undeterminable	غير قابل للتحديد
Unjustifulable	لا مبرر له

(V)

Vulger Writer	كاتب فج

(W)

Writer, The	الكاتب
Writer of The Party	كاتب الحزب أو الكاتب الذى يتبع خط الحزب

أهم الأحداث فى حياة سارتر



(١٩٠٥ - ١٩٨٠)

٢١ يونيو ١٩٠٥	يولد "سارتر"
٢٠ أكتوبر ١٩٠٥	الإضراب العام فى روسيا يؤدى إلى تشكيل مجلس السوفييت الأول فى سانت بطرسبرج .
١٩٠٩	يفقد البصر من عينه اليمنى إثر إصابته بأنفولنزا .
١٩١٦	يطلق الألمان غارة جوية على باريس .
١٩١٧ (٢ أبريل)	تعلن أمريكا الحرب على ألمانيا
١٩١٧ (٧ نوفمبر)	أكتوبر (٢٦) طبقًا للتقويم الروسى القديم - الثورة البلشفية فى روسيا .
١٩١٨ (٩ نوفمبر)	ثورة فى برلين .
١٩٢٩	يلتقى بـ (سيمون ديبفوار)
١٩٣١	يبدأ كتابة "الغثيان"
١٩٣٤	يكتب "تعالى الأنا موجود"
١٩٣٥	يموت جدّه
١٩٣٦	يكتب قصصًا قصيرة
١٩٣٨	ينشر الغثيان .

١٩٣٨ (٧ سبتمبر)	تدعـــو الحكومـــة الفرنســية كـــل أفـــراد الجيـــش الاحتياطيين .
١٩٤٠ (١٤ يونيو)	تدخل القوات الألمانية باريس
١٩٤٠ (٢١ يونيو)	يتم أسر "سارتر" من قِبَل الجيش الألماني .
١٩٤١ (مارس)	يهرب من معسكرات النازية، ويؤسس جماعة للمقاومة ويضم إليه "ميرلوبونتي"
١٩٤٣ (٢ يونيو)	يلتقي بالبيركامو
١٩٤٤ (يوليو)	يهرب من باريس مع سيمون دبفوار
١٩٤٤ (٢٥ أغسطس)	تدخل قوات الحلفاء باريس – تحرير فرنسا .
١٩٤٥ (٢١ يناير)	يموت زوج أمه .
١٩٥٠	يشجب معسكرات العمل السوفيتية .
١٩٥٢	ينشر القديس جينيه .
١٩٥٢ (٢٨ مايو)	يتظاهر مع الشيوعيين في باريس
١٩٥٤ (مايو – يونيه)	يزور الاتحاد السوفييتي
١٩٥٥ (٢ أكتوبر)	فرنسا تنسحب من الأمم المتحدة لتدخلها في حرب الجزائر .
١٩٥٦ (نوفمبر)	يدين التدخل السوفييتي في هنغاريا (المجر)
١٩٦١ (مايو)	يموت "موريس ميرلوبونتي"
١٩٦١ (١٩ يوليو)	تنفجر قنبلة قرب شقة "سارتر"
١٩٦٢ (يناير)	يدفع الهجوم بالقنابل الثاني، "سارتر" للتحرك .
١٩٦٢	يزور روسيا ثلاث مرات أثناء السنة

١٩٦٢ (٣يوليو)	استقلال الجزائر
١٩٦٣	يقوم بزيارات منتظمة للاتحاد السوفييتى
١٩٦٤	يرفض جائزة نوبل فى الأدب
١٩٦٨	يظهر فى التليفزيون التشيكى منتقدًا تدخل الاتحاد السوفييتى .
١٩٦٩	تموت أم سارتر (آن مارى)
١٩٦٩ (١٢ نوفمبر)	يطـرد الاتحـاد السـوفييتى Solzhenitsyn (سولجنتسين) من اتحاد الكتاب السوفييت .
١٩٧٠ (٩ نوفمبر)	يموت ديجول
١٩٧١	ينفصل عن "فيدل كاسترو" علنا
١٩٧٤ (١٣ فبراير)	يبعد الاتحاد السوفيتى سولجنتسين عن روسيا، وتسحب منه الجنسية السوفيتية .
١٩٧٦	يقود "سارتر" حملة من ٥٠ فائز بجائزة نوبل لإطلاق "ميخائيل ستيرن" - السجين السياسى فى الاتحاد السوفيتى .
١٩٧٦ (٧ نوفمبر)	يقبل دكتوراه فخرية من جامعة القدس .
١٩٧٧	يعلن فى مقابلة أنه لم يعد ماركسيًا وتظهر المقابلة فى Lotta Coninua لوتا كونينوا
١٩٧٨ فبراير	زيارة لإسرائيل
١٩٨٠ (١٥ أبريل)	فى التاسعة مساء يموت سارتر فى مستشفى فى باريس بعد غيبوبة - عن ٧٥ عامًا .

المراجـــع

١- مراجع عربية ومترجمة إلى العربية

٢- مراجع إنجليزية ومترجمة إلى الإنجليزية

المراجع العربية

الكتب والمقالات :

١-إبراهيم ، زكريا : برجسون ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٩.

٢- ــــــــــــ : دراسات فى الفلسفة المعاصرة ، جـ ١ ، مكتبة مصر ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٦٨.

٣- ــــــــــــ : كانت ، أو الفلسفة النقدية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، د. ت.

٤- ــــــــــــ : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د. ت.

٥- ــــــــــــ : الفنان والإنسان ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٧٣.

٦- ــــــــــــ : مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د. ت.

٧- ــــــــــــ : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦.

٨-أبو ريان ، محمد على : تاريخ الفكر الفلسفى ، الفلسفة الحديثة ، دار الكتب الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٦٩.

٩- ــــــــــــ : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار الجامعات المصرية ، ط٥ ، الإسكندرية ، ١٩٧٧.

١٠-اسكندر، أمير : سارتر ومسرح المواقف ، ضمن (سارتر مفكرا وإنسانا) ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧.

١١- ـــــــ : النقد ونظرية الأدب السارترية ، ضمن ، (سارتر مفكرا وإنسانا) ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧.

١٢-الأهواني ، أحمد فؤاد : أفلاطون ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧١.

١٣-البيريس ، ر. م : سارتر والوجودية ، ترجمة سهيل إدريس ، تقديم عبد الله عبد الدايم ، دار العلم للملايين ، ط١ ، بيروت ، ١٩٥٤.

١٤-الديدي ، عبد الفتاح : اتجاهات الفلسفة المعاصرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨.

١٥- ـــــــ : فلسفة الجمال ، دار المعارف بالإسكندرية ، الإسكندرية ، ١٩٧٨.

١٦- ـــــــ : هيجل ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، د. ت.

١٧- الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر ، أزمة الحرية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٣.

١٨- ـــــــ : الوجود والجدل في فلسفة سارتر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د. ت.

١٩- إدريس ، عايدة مطرجي : نظرات في المسرح الفرنسي الحديث . مجلة

الآداب ع ١ ، يناير ، ١٩٥٧ ، دار الآداب ، بيروت، ١٩٥٧.

٢٠- العشرى ، جلال : مسرح المواقف عند سارتر ، الفكر المعاصر ، ع ٢٥ ، مارس ، ١٩٦٧ ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧.

٢١- الحفني ، عبد المنعم : جان بول سارتر ، الفلسفة ، الحياة ، الأدب ، دار الفكر ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٦٣.

٢٢- الكردى ، محمد على : سارتر وجينيه ، أو الشر والحرية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر ، ع ٢ ، مطبعة حكومة الكويت ، سبتمبر ، ١٩٨١.

٢٣-بدوى ، عبد الرحمن : الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧.

٢٤- ———— : دراسات في الوجودية ، دار الثقافة ، ط٣ ، بيروت، ١٩٧٣.

٢٥- ———— : الزمان الوجودى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ١٩٤٥.

٢٦- ———— : سارتر وتطور فكره السياسي ، مجلة الهلال ، ع٢ ، فبراير ، ١٩٦٧، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٧.

٢٧- ــــــــــــــــ نيتشه ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٥٤.

٢٨-بلدى ، نجيب : ديكارت ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٩.

٢٩-بليخانوف ، جورجى : تطور النظرة الواحدية للتاريخ ، ترجمة محمد مستجير مصطفى ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٩.

٣٠- ــــــــــــــــ : الفن والتصور المادى للتاريخ ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة للطبع والنشر ، ط١ ، بيروت ، نوفمبر ، ١٩٦٧.

٣١- ــــــــــــــــ : قضايا أساسية فى الماركسية ، ترجمة حنا عبود ، دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ، ١٩٦٣.

٣٢- بورا ، سيرمورا : الخيال الرومانسى ، ترجمة إبراهيم الصيرفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٧٧.

٣٣- بوليتزر ، جورج : المادية والمثالية فى الفلسفة ، ترجمة وتعليق إسماعيل المهدوى ، دار الكاتب العربى بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٧.

٣٤- بيرس ، سان جورج : رسالة الشاعر ، مجلة الآداب ، ع٢ ، ١٩٦٠ ، دار الآداب بيروت ، ١٩٦٠.

٣٥- بيربيه ، أميل : اتجاهات الفلسفة المعاصرة ، ترجمة محمود قاسم ، مراجعة

محمد محمد القصاص ، دار الكشاف ، بيروت ، بالاشتراك مع إدارة الثقافة وزارة التربية والتعليم بمصر (القاهرة) ، ١٩٥٦.

٣٦- بيا ، بسكال : بودلير بقلمه ، ترجمة صلاح لبكى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٦٩.

٣٧-بيرى ، رالف بارتون : آفاق القيمة ، ترجمة عبد المحسن عاطف سلام ، مراجعة محمد على الوبان ، تقديم زكى نجيب محمود ، مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، (القاهرة ، نيويورك)، ١٩٦٨.

٣٨- تاجليابو ، جويد موربوجو : سارتر والأدب والشعر ، ضمن (سارتر عاصفة على العصر ، ترجمة وتلخيص (مجاهد عبد المنعم مجاهد) ، دار الآداب ، ط١ ، بيروت ، ١٩٦٥.

٣٩- تونج ، ماوتسى : مشاكل الأدب والفن ، ترجمة كمال عبد الحليم ، دار الفكر ، القاهرة ، فبراير ، ١٩٥٦.

٤٠- تليمة ، عبد المنعم : مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٣.

٤١- جارودى ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، مراجعة فؤاد حداد ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨.

٤٢- جرين ، مارجورى : هيدجر ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧.

٤٣- جرييه ، آلان روب : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم لويس عوض ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، د . ت.

٤٤- جولفييه ، ويجيسى : المذاهب الوجودية ، ترجمة فؤاد كامل ، مراجعة محمد عبد الهادى أبو ريدة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، د . ت.

٤٥- جويو ، ج . م : مسائل فى فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبى دار الفكر العربى ، القاهرة ، د. ت.

٤٦-حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية ، الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٠.

٤٧- دافيدروف ، يورى : الفن والثورة ، ترجمة سامى الرزاز ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٨.

٤٨- ديبفوار ، سيمون : قوة الأشياء ، جزءان ، ترجمة عايدة مطرجى إدريس، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥.

٤٩- ———— : واقع الفكر اليميى ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٥.

٥٠- ديكـارت، رينيـه : التأملات فى الفلسفة الأولى ، ترجمة وتقديم ، عثمـان أمين ، الانجلو المصرية ، ط١ ، القاهرة ، يناير ، ١٩٦٨.

٥١-دولبيـه ، روبـير : كـامو والمتمـرد ، ترجمـة سـهيل إدريـس ، دار العلـم للملايين ، ط١ ، بيروت ، ١٩٥٥.

٥٢- ديكـون ، لـوك : بودلير - ترجمه وقـدم لـه كميـل قيصـر داغـر المؤسسـة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، يوليو ، ١٩٧٦.

٥٣-ديوى ، جون : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، مراجعة زكى نجيب محمـود ، دار النهضة العربيـة ، القاهرة ، مؤسسـة فرنكلـين ، بيروت ، يوليو ، ١٩٧٦.

٥٤- رجـب ، محمـود : الأسس الميتافيزيقية لانطولوجيا سارتر ، ضمـن (سـارتر مفكراً وإنساناً)، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧.

٥٥- ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ترجمة فارس مترى ضاهر ، دار القلـم ، بيروت ١٩٧٥.

٥٦- زكريا ، فـؤاد : اسبيوزا ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٢.

٥٧- ـــــــــــ : الإنسان فى فكر سارتر ، مجلة العربى ، الكويت ، يونيـو ، ١٩٨٠.

٥٨- ـــــــــــ : دراسـة جمهوريـة أفلاطـون ، وزارة الثقافـة ، دار الكـاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧.

٥٩- ــــــــــ : النظريات اليونانية فى فلسفة الفن ، مجلة المجلة ، ع ٩٣ ، سبتمبر ١٩٦٢ ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٤.

٦٠- ــــــــــ : نيتشه ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٦.

٦١- ــــــــــ : الجدل والوجودية والماركسية ، مجلة الفكر المعاصر ، ع ٦ ، أغسطس ١٩٦٥ ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٥.

٦٢- سارتر ، جان بول : الاستعمار الجديد ، ترجمة جورج طرابيشى ، ار الآداب ، بيروت ١٩٦٥.

٦٣- ــــــــــ : تأميم الأدب ضمن الأدب الملتزم ، مواقف ١ ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥.

٦٤- ــــــــــ : البغى الفاضلة وموتى بلا قبور ، ترجمة سهيل إدريس ، دار الاداب ، بيروت ، ١٩٦٥.

٦٥- ــــــــــ : تعالى الأنا موجود ، ترجمة حسن حنفى ، دار الثصقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧.

٦٦- ــــــــــ : : تقديم الأزمنة الحديثة ، ضمن الأدب الملتزم ، (مواقف ١ ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥.

٦٧- ــــــــــ : الذباب ، ترجمة محمد الطيب ، مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر القاهرة بدون تاريخ.

٦٨- ـــــــــــــ : الذباب ، ترجمة محمد القصاص ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧.

٦٩- ـــــــــــــ : دفاع عن المثقفين ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣.

٧٠- ـــــــــــــ : سجناء الطونا ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، دار المفكر ، القاهرة بدون تاريخ.

٧١- ـــــــــــــ : : سن الرشد ، ترجمة سهيل إدريس ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥.

٧٢- ـــــــــــــ : :الشيطان والرحمن ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، بدون تاريخ.

٧٣- ـــــــــــــ : الغثيان ، ترجمة سهيل إدريس ، دار الآداب ، بيروت الطبعة الثانية ، ١٩٦٤.

٧٤- ـــــــــــــ : قصص سارتر ، ترجمة سهيل إدريس ، دار الآداب بيروت ، ١٩٦٥.

٧٥- ـــــــــــــ : ما الأدب ؟ ترجمة محمد غنيمى هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧١.

٧٦- ـــــــــــــ : مسئولية الكاتب ، ضمن : بلوك ، هاسكل & سالنجر . هيرمان : الرؤيات الإبداعية.

ترجمة أسعد حليم ، مراجعة محمد مندور مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ، ١٩٦٦.

٧٧- ـــــــــــ : الممثل كين ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، دار الفكر ، القاهرة ، بدون تاريخ.

٧٨- ـــــــــــ : مسرحيات ، سارتر ، ترجمة سهيل إدريس ، دار الآداب ، بيروت بدون تاريخ.

٧٩- ـــــــــــ : مواقف ٣ ، جمهورية الصمت ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الاداب ، بيروت ١٩٦٥.

٨٠- ـــــــــــ : مواقف ٤ ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الاداب ، بيروت ١٩٦٥.

٨١- ـــــــــــ : مواقف ٢ ، ترجمة عبد الفتاح الديدى و جورج طرابيشى ، دار الاداب ، بيروت ١٩٦٦.

٨٢- ـــــــــــ : مواقف ٦ ، شبح ستالين ، ترجمة جورج طرابيشى ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٥.

٨٣- ـــــــــــ : نظرية الانفعال ، دراسة فى الانفعال الفينومينولوجى ، ترجمة هاشم الحسينى ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، بدون تاريخ.

٨٤- ــــــــــــ : الوجود والعدم ، بحث فى الأنطولوجيا الظاهراتيه ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥.

٨٥- ــــــــــــ : نقد العقل الجدلى ، الماركسية والوجودية (مشكلة المنهج) ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٧.

٨٦- ــــــــــــ : : الوعى الطبقى عند فلوبير ، الطليعة أعداد ، ١٩٦٦، ١٩٦٧، مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٦٦، ١٩٦٧.

٨٧- ــــــــــــ : " وقف التنفيذ ، ترجمة سهيل إدريس ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥.

٨٨- ستالين ، جوزيف : المادية الدياكتيكية والمادية التاريخية ، دار دمشق ، دمشق ، دار ابن سيناء (بيروت) ، د. ت.

٨٩-سويف ، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفنى ، فى الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٥٩.

٩٠- سيف ، لوسيان : معارض سارتر ، رد على كتاب ، "نقد العقل الديالكتيكى" ، مجلة الهلال ، ع٢ . فبراير ١٦٧، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٧.

٩١- شكسبير . وليم : هاملت ، ترجمة جبرا ، دار الهلال ، القاهرة ،١٩٦٧.

٩٢- طرابيشي ، جورج : سارتر والماركسية ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٤.

٩٣- عبد المعطي ، علي : سورين كيركجارد ، مؤسسي الوجودية المسيحية دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٧٩.

٩٤- ———— : مشكلة الإبداع الفني ، دار الجامعات المصرية ، الإسكندرية ، ١٩٧٨.

٩٥- عزت ، عبد العزيز : الفن وعلم الاجتماع الجمالي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢.

٩٦- فال ، جان : الفلسفة الوجودية ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٨.

٩٧- فام ، لطفي : المسرح الفرنسي المعاصر ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د. ت.

٩٨- فلاجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاح ، مراجعة صلاح طاهر ، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، القاهرة نيويورك ، ١٩٦٢.

٩٩ - فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة يحيى هويدى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢.

١٠٠- فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم الهيئة المصرية العامة

للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢.

١٠١- فولكيه ، بول : هذه هي الوجودية ، ترجمة محمد عيتانى ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٣.

١٠٢- فيريفيل ، ج : الأدب والفن والاشتراكية ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، مكتبة مدبولى ، ط٢ ، القاهرة ١٩٧٧.

١٠٣- فضل ، صلاح : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨.

١٠٤- كامل ، فؤاد : الغير فى فلسفة سارتر ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت.

١٠٥- كامو ، البير : أسطورة سيزيف ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، مطبعة الدار المصرية ، القاهرة ، د. ت.

١٠٦- ______ : المتمرد ترجمة عبد المنعم الحفنى ، مطبعة الدار المصرية ، القاهرة ، د. ت.

١٠٧- ______ : الغريب ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٨٠.

١٠٨- كانابا ، جان : الوجودية ليست فلسفة إنسانية ، ترجمة محمد عيتانى ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٥٤.

١٠٩- كرانستون ، موريس : سارتر بين الفلسفة والأدب ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مكتبة الحياة بيروت ، ١٩٧٥.

١١٠- لختهايم ، جورج : لوكاش ترجمة أسعد مرزوق ، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٣.

١١١- لوفافر ، لــوك : سارتر والفلسفة ، ترجمة حنا دميان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٤.

١١٢- لوفافر ، هــنري : فى علم الجمال ، ترجمة محمد عيتانى ، دار المعجم العربى ، بيروت ، ١٩٧٢.

١١٣-كارل ماركس: ترجمة محمد عيتانى ، دار بيروت للطباعة العربية ، بيروت ، ١٩٧٤.

١١٤- ــــــــ : الماركسية ، ترجمة جورج يونس ، المنشورات العربية ، بيروت ، ١٩٧٤.

١١٥- لوكاش ، جورج : توماس مان ، ترجمة كميل قيصر داغر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٧.

١١٦- ــــــــ : دراسات فى الواقعية الأوروبية ، ترجمة أمير اسكندر ، مراجعة عبد الغفار مكاوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢.

١١٧- ــــــــ : الرواية التاريخية ، ترجمة صالح جواد كاظم ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، الجمهورية العراقية ، بغداد ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨.

١١٨-لوكاش ، جورج : ماركسية أم وجودية ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار

اليقظة العربية ، بيروت ، د . ت.

١١٩- ــــــــــــ : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١.

١٢٠- ماركس كارل : بؤس الفلسفة ، ترجمة حليم اليازجى ، دار اليقظة العربية ، بيروت.

١٢١- ــــــــــــ : مخطوطات عام ١٨٤٤ ، الاقتصادية والفلسفية ، ترجمة محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٤.

١٢٢-مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٧.

١٢٣-مقدسى أنطون : من الوجود إلى العدم ، مجلة الآداب ، نوفمبر ١٩٦٦ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٦.

١٢٤- مكاوى ، عبد الغفار : الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، جـ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢.

١٢٥- ــــــــــــ : مدرسة الحكمة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧.

١٢٦- مكليش ، أرشيبالد : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشى مراجعة توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية ، بيروت ،

بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، نيويورك ، ١٩٦٣.

١٢٧- موردخ ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي ، ترجمة شاكر النابلسي ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٦٨.

١٢٨- مخائيل ، فوزية : سورين كير كجورد أبو الوجودية ، دار المعارف ، مصر، ١٩٦٢.

١٢٩-هاو ، إرفنج : وليم فوكنر ، ترجمة سعد عبد العزيز ، مراجعة عثمان نوية ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، د . ت.

١٣٠- هاوزر ، أرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ، جزءان ، جـ ١ ، مراجعة أحمد جاكي ، الجزء الثاني (بدون مراجعة) ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٧.

١٣١- هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصادره الأولى ، تطوره فلسفاته الجمالية ، مذاهبه ، دار مطابع الشعب ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٦٤.

١٣٢- ———— : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣.

١٣٣- ———— : " في النقد التطبيقي والمقارن ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢.

١٣٤- ــــــــــــــ : المواقف الأدبية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٢.

١٣٥- ــــــــــــــ : هيدجر ، مارتن : هلدرلن وماهية الشعر ، ضمن كتابه "في الفلسفة والشعر" ، ترجمة عثمان أمين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت.

١٣٦- ولسن ، كولن : اللامنتمي ، ترجمة أنيس زكي ، دار الآداب ، ١ ، بيروت ، ١٩٦٩.

١٣٧- ــــــــــــــ : ما بعد اللامنتمي ، ترجمة عمرو يمق ويوسف شرورو ، دار الآداب ط١ ، بيروت ، ١٩٦٥.

١٣٨-وهبه ، مراد وآخرون : ملف خاص عن سارتر ، مجلة الطليعة ، ع٢ ، السنة الثالثة ، فبراير ، مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٦٧.

المراجع الأجنبية

Books, Essays :

1- Adreth, Max : What is "Litterature Engagéé"? In Craig, David : (Editor), & Marxists on literature, An Anthology Penguin Books, London, 1977.

2- Arieti, Salivano : Creativity, the Magic Synthesis, Basic Book, Inc, publishers, New York, 1967.

3- Avanasyev, V. : Marxist philosophy, A popular outline, progress publishers, Moscow, 3rd Eidition 1968.

4- Berdyaev, N. : The Beginning and the End, Harper troch book, New York, 1957.

5- Bergonzi, Bernard : The situation of the Novel, penguin books, -pelican books, London, 1972.

6- Berson, F. R. : Writeres in Arms, the literary impact of spanish civil war, foreword by : Salvadorde Madariga, New York university press, New York, 1967.

7- Burtt, E. A. : In search of philosophic Understanding, George Allen, unwin London, Ist published, 1967.

8- Caudwell, Chistopher : English poets, (1) the period of primitive accumu Lationin craing, D : (Editor) Marxists on literature, An Anthology, penguin Books, london, 1977.

9- Caws, peter : Sartre, Routledge, Kegan Paul, London, I st published, 1979.

10- Compleston, Fic : Existentialism, Philosophy. vol XXIII No. 83, January, 1948, Macmillan, London, 1948.

11- Crave, Meyricd H. : Poets and their philosophies, Philosophy, Vol XXVI, Mo . 97, April, 1951, Macmillan, London, 1961.

12- Dymshits, Alexander : Realism and Modedrnism, Translated by : Kate Cook, In, : Mozhnyagun, S. : (Editor) , problems of Modern Aesthetics, Collection articles, progress publishers, Moscow, 1 st. printing, 1979.

13- Engles, Fridrich : Anti Duhring, progress publishers, Mocow, 1969.

14- ______________ : Letter to Margert Harkness (April 1888), In, Craing, D,: (Edilor) Marxists on Literature An Anthology – penguin books, London, 1977.

15- Eliot, T. S. : Collected poems, 1909 –1962 Harcourt, Brace, world, New, York, 1970.

16- Fallico, A. B.: Art and Existentialism, prentice Hell, Erglewood cliffs, 1961.

17- Frankel, Charles : The case for modern Man, Beacon press, Boston, May, 1971.

18- Hayward, A. L. : Sparkes, J. L. : Casslls English Dictionary, Cassell, London, 1962.

19- Hume, David : A Treatise of Human Nature, Penguin books, London, 1979.

20- Kaplan, Edward : Gaston Bachelads philosophy of Imagination, An Introduction, Philosophy and phenomenological Resarch Journal, Vol XXXIII No. I September, 1972, State University of New York, New York 1972.

21- Kant, I. : Critique of Judgment, Translated by J. H. Bernard, Hafner press, A Division of Macmmildon, 1951, In : (Kennick, W. E.) Editor : Art and philosophy – Reading in Aesthetics, st. Maltain's Press New York, 1997.

22- Lacapra, D.: A preface to Sartre, A Critical Introduction to Sartre's Literatry and Philosophical writings - Methuen and Co. LTD, London, lst Published, 1979

23- Leizerov, Nikolai : The Scope and Limites of Realism, translated by, Keta Cook, In Mozhnyagun, S. : (Editor), Problems of Modern Aesthetics, Collection Articles, progress publishers, Moscow, I st. Printing, 1969.

24- Lenin, V. L. : Articles on Tolstoy, In, Craig, D Editor, marxists on literature, An antologyo, penguin books : London, 1977.

25- Lemin,V.I: Materialism and Emprio-Criticism, Critical Comments on A Reactionary philosophy, translation prepared by : progres publishers, progrss publishers, Moscow, 6 th, prinitig, 1973.

26- Littie, John David : Sartre's Gent, in his Interruptions gross man publishers, 1970, In Carolyn, R., Barbara, H. (Editor) Contemporary Literary Criticism, Vol 2,

Gale Research company, Michingan, 1974.

27- Lloyd, G. E.R: Aristotle, the growh Structure of his thought Cambidge universiy press, 4 th published, Cambridge, 1980.

28- Lyon, Laurance Gill : Related Images In Malte laurids Brigge and la Nauséé-Comparative literature- Vol XXX No I, winter, 1978, University of oregon press, oreon, 1978.

29- Mander, John : The writer and commitment, secker, warburg, I st published, London, 1961.

30- Manser, A. R : The Image, in : Enc of philosophy, Vol III Ed, 1967.

31- __________ : The Imagination, In Enc. Of philosophy Vol III, Ed. 1967.

32- Manser, A. R : Sartre and "le Néat" , philosophy Vol. XXXVII No. 137, April, July 1961, Macmillan, London, 1961.

33- Mayo, Bernard : Poetry-Language And Communication, philosophy Vol. XXIX No, 1909, April, 1961, Macmillan, London, 1961.

34- Mccall, Dorothy : The Theatre of Jean paul sartre, colombia university press, 1969.

35- Mcmahon, Joseph, H. : Human beings, the world of Jean Paul Sartre, university of Chicagco press, Chicagco, 1971.

36- Metchenko, Alexei : The Basic principles of soviet Literature, translated by Kate Cook, In Mozhnyagun,

S. (Editor) . problems of modern Aesthetics. collection artcles, progress publishers, Moscow. Ist. priniting, 1969.

37- Myasnikov. Alexander : Tradition and Innovation. translated by Kate Cook In : Mozhnyagun, S. (Editor) of . problems of Modern Aesthetics, collection of articles, progrss publishers, Moscow First printing, 1969.

38- Mozhnyagun, S. : Unadorned Modernism, translated by Don Donematis, In : Mozhnyagun, S : (Editor) of . problems of Modern Aesthetics, collection of articles, progress publishers, Moscow, First printing 1969.

39- Murray , Lind & Murray, Peter : The pinguin Dictionry of Art and Artists, pinguin books, London, 1978.

40- Olfason, Fredrick A. : Sartre, J . P. – in Enc of Philosophy, Vol. 7. Edit. 1967.

41- Plekanov, G. : Art and Social life, Translated by A. Fineberg, progress publishers, Moscow, 2 nd printing, 1974.

4 2- Purret, Peter : The Aesthetic Solution in Neusea and Malte Laurids Brigge-comparative literature, Vol. XXIX No. I, winter 1977, university ᵕan, (oregan) 1977.

43- Rosenthal, M., Yudin, p. : (Editor) of Russion original & Dixon, R, Saifutin, M. (Editors) of English translation, A Dictionay of philosophy, Progress publishers, Moscow, I st printing, 1967.

44- Sartre, J P A literary and philosophical Essays translated by Annette Michelson, A philosophical library, New York, 1947

45- ______ Existentialism, Translated by Bernard Frechtman, philosophical liberary, New York, 1947.

46- ______ Imagination, psychology Critique, translated by forrest Williams, university of Michigan press, Ann Arbor, London, 1962.

47- Sartre J . P. ; Psychology of Imagination, translated by : Bernard Frechtman, philosophical liberary New York, 1948.

48- Sartre J . P. ; The Trojan woman, translated by Ronald Duncan, pinguin books, London, 1967.

49- _________: The Age of reason, tr. Eric Sutton, Hamish Hamilton, London, 1972.

50- _________: Baudelaire, tr. by Martin Turnell, New Direction, New York, 1950.

51- _________: The Wards : (tr. Bernard Frechtman), George Baziller, New York, 1964.

52- _________: Saint Genet, Actor and Martyr, translated by : Bernard Frechtman, George Braziller, New York, 1963.

53- __________: Materialism and Revolution, In literary and philosophical Essays, translated by : Annette Michelsom, philosophical liberary, New York, 1947.

54- Sontage, Suzan : Sartre's Saint Genet, in Against interpretation and other Essays, Farrar, straus, 1966, in Rileg, C., Hartre, B : Ed. Contemporavy literary criticism, VOL 4, Gale Research company Michingan, 1974.

55- Suchkov, Boris : Realism and its Historical develapment, translated by Keta Cook, In Mozhntagun, S. : Editor of , problems of Modern Aesthetics collection articles, progress published, Ist printing, Moscow, 1969.

56- Thody, Philip : Sartre, A biographical Introduction, studio vista, London, 1971.

57- ___________: Jean Paul Sartre, A literary and political study, Hamish Hamilton, London, Ist published, 1960.

58- Tolstory, Leo : Art, the language of Emotion, in, Jerome Stomitz, (Editor) of Aesthetics, Source, of philosophy, A micmillan series, New York, 1967.

59- Trotsky, leon : The Formalistis school of poetry and Marxism, In : craig D. : (Editor) of Marxists on literature, An Anthology, Penguin, books, London, 1977.

60- Warnock, Mary : The philosophy of Sartre, Hutchiomoon university liberary, London, 1872.

61- Wimsati, J., William, K. : Literary Criticism, A Short History-Romantic Criticism, 3 rd part, Rotledge, Kegan Paul, London, I st published, 1970.

62- (Art) Surrialism, Enc. Of world art, Vol. XIII Jose P. P. Nodin Mcgrhwn- Nill, Book Comp . N. Y. 967.



المحتويات

الموضوع	الصفحة